

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA
Departamento de Historia Contemporánea



**EL CINE NORTEAMERICANO Y LA ESPAÑA
FRANQUISTA, 1939-1960: RELACIONES
INTERNACIONALES, COMERCIO Y PROPAGANDA**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR

Pablo León Aguinaga

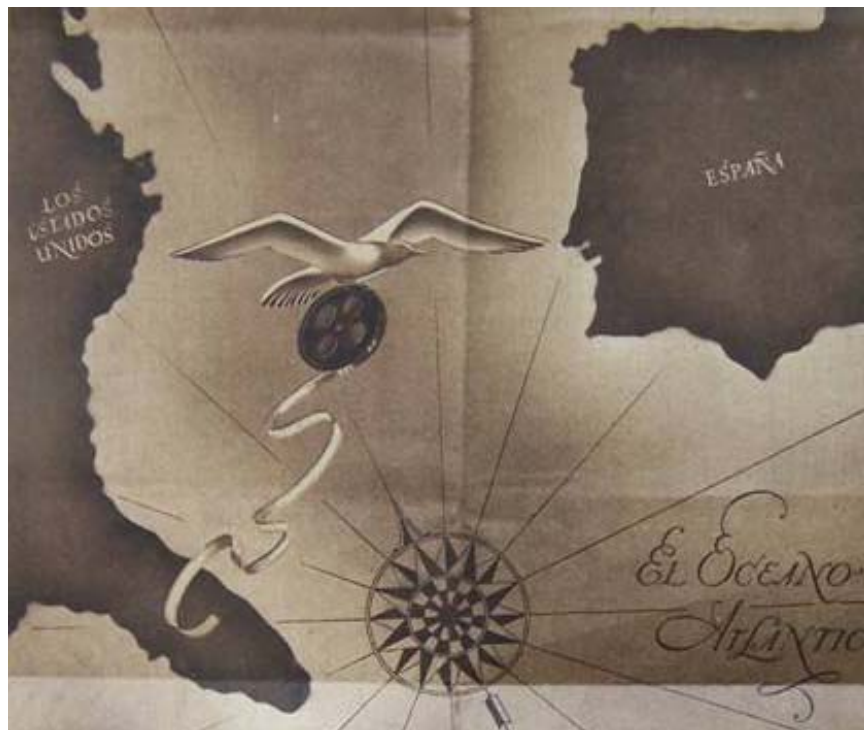
Bajo la dirección del doctor
Lorenzo Delgado Gómez-Escalonilla

Madrid, 2009

• **ISBN: 978-84-692-1018-5**

©Pablo León Aguinaga, 2008

El cine norteamericano y la España franquista, 1939/1960: relaciones internacionales, comercio y propaganda.



Tesis doctoral presentada por **PABLO LEÓN AGUINAGA**

Mención "Doctor Europeus"

Director: Lorenzo Delgado Gómez-Escalonilla, Instituto de Historia, CSIC.

Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia Contemporánea,
Universidad Complutense de Madrid, abril 2008.

ÍNDICE:

Agradecimientos.	iv.
Abreviaturas institucionales.	v.
Abreviaturas relativas a fondos documentales.	vii.
Introducción.	1.
Delimitación del objeto de estudio.	2.
Estado de la cuestión e hipótesis de partida.	3.
Fuentes.	18.
1. Antecedentes: 1914/1936.	25.
1.1. Hollywood conquista Europa.	25.
El papel de Washington.	27.
La respuesta proteccionista.	31.
1.2. Hollywood conquista España	33.
El imperio de las filiales.	36.
El fracaso del proteccionismo cinematográfico en España.	40.
Las películas "ofensivas".	48.
1.3. El cine como instrumento de la diplomacia norteamericana.	54.
Las películas del CPI.	55.
Cine educativo, formativo e industrial.	58.
2. Tiempos de guerra, 1939/1945.	60.
2.1. La España <i>Nacional</i> y el cine de Hollywood.	60.
2.1.1. La guerra civil española como marco de presentación.	61.
2.1.2. La ofensiva contra el cine norteamericano.	68.
¿Quién manda en el cine español?	69.
La escasez de divisas y la importación de películas.	74.
La actitud norteamericana.	78.
Aliados inesperados.	90.
Una herencia envenenada: especulación y mercado negro.	92.
2.2. El cine comercial y el esfuerzo de guerra de Estados Unidos en España.	99.
2.2.1. La hegemonía en las pantallas como objetivo propagandístico.	100.
Un espacio privilegiado.	100.
El suministro de película virgen como mecanismo de presión.	109.
El lento asalto al NO-DO.	117.
¿Hollywood cómo propaganda?	123.
2.2.2. "An Economic Warfare Implement"	128.
El mercado negro de divisas.	129.
La importación de películas como fuente de financiación.	135.
Los mecanismos de control.	145.
Las cuentas bloqueadas y las operaciones de compensación.	149.
El escollo de la película virgen.	152.
La importancia del sistema de financiación.	156.
2.3. El retorno de la propaganda cinematográfica de Estados Unidos a España.	161.

2.3.1. Washington, cine y propaganda: de la DCR al OWI.	162.
2.3.2. La propaganda cinematográfica de un neutral.	169.
2.3.3. La propaganda cinematográfica de un beligerante.	175.
La labor del OWI en España: objetivos, medios y desarrollo.	175.
La improvisación de un programa cinematográfico, 1942/1943.	186.
El despegue del programa cinematográfico, 1944/1945.	198.
3. Cine, autarquía y aislamiento, 1945/1950.	212.
3.1. El cine norteamericano y la España de posguerra.	213.
3.1.1. Hollywood, Washington y la Europa de posguerra.	214.
¿Hollywood al servicio de Washington?	215.
El nacimiento de la MPEA.	220.
¿Washington al servicio de Hollywood?	223.
3.1.2. MPEA <i>versus</i> estado franquista.	230.
Primer contacto, primer desencuentro.	230.
Rearme proteccionista y pugna de competencias.	237.
El nuevo papel de la embajada norteamericana y la resignación de la MPEA.	242.
Espectadores de excepción: el cine europeo y latinoamericano.	251.
Eric Johnston entra en juego.	255.
El acercamiento bilateral en el horizonte.	258.
3.1.3. Un negocio corrupto.	263.
<i>El dorado</i> de las licencias de importación.	263.
El cine español como víctima colateral.	268.
Filiales <i>versus</i> distribuidoras "independientes".	273.
3.1.4. El encanto irresistible de la fábrica de sueños.	276.
3.2. La diplomacia cinematográfica estadounidense en la España "aislada".	281.
3.2.1. Diplomacia cinematográfica y Guerra Fría.	283.
3.2.2. El programa español del OIC.	290.
Vivir de las rentas, 1946/1948.	296.
3.2.3. El programa español del USIE.	303.
Nuevos medios, viejos hábitos, 1948/1950.	311.
4. El cine y el amigo americano, 1951/1960.	318.
4.1. El conflicto interminable entre la MPEA y el estado franquista.	319.
4.1.1. La MPEA a la ofensiva.	320.
El Embajador Griffis entra en juego.	321.
Las tensiones internas vuelven a escena.	330.
El convenio "fantasma" de 1952.	336.
Las negociaciones de Nueva York.	346.
El acuerdo de 1953 y la "pax" cinematográfica.	354.
4.1.2. El boicot de 1955.	361.
De cómo forzar una ruptura.	362.
El pulso se mantiene	371.
<i>United Artists</i> y el desembarco de la <i>runaway production</i> en España.	380.

Los fondos bloqueados y el programa de alojamiento de las bases americanas.	388.
Los apuros de la MPEA y el éxito del cine europeo.	396.
4.1.3. ¿Un conflicto sin solución?	402.
El acuerdo de 1959.	402.
El retorno de las producciones norteamericanas y el "Imperio Bronston".	412.
Vuelta a las andadas.	419.
4.2. La propaganda estadounidense ante el nuevo clima bilateral.	427.
4.2.1. El cine, la <i>Campaign of Truth</i> y la USIA.	427.
El nuevo programa cinematográfico.	431.
Hollywood y la imagen exterior de Estados Unidos.	441.
4.2.2. Allandar el acercamiento y mitigar sus consecuencias.	448.
Las contradicciones del programa cinematográfico, 1951/1954.	452.
4.2.3. La España "de las bases" en el punto de mira.	459.
Los límites del esfuerzo cinematográfico, 1954/1960.	465.
Conclusiones.	472.
Índice de tablas y gráficos.	487.
Apéndices.	489.
Fuentes y bibliografía.	526.

AGRADECIMIENTOS.

Esta tesis doctoral no hubiera sido posible sin la dirección de Lorenzo Delgado Gómez-Escalonilla, maestro y amigo. Mi deuda es infinita.

También quisiera agradecer especialmente la atención y el cariño de todos los miembros del extinto Departamento de Historia Contemporánea del Instituto de Historia del Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Ese reconocimiento se extiende al Departamento de Historia Contemporánea de la Universidad Complutense de Madrid, cuyo interés por acoger la defensa de esta investigación me honra profundamente. Asimismo, siento la obligación de ampliar mi agradecimiento a los Departamentos de Historia de la Universidad de Navarra y la *Lancaster University*, en los que di mis primeros pasos como historiador. Mi dedicación exclusiva a esta investigación fue posible gracias a una ayuda del programa de Formación de Profesorado Universitario del Ministerio de Educación y Ciencia.

Debo hacer también mención a la profesionalidad y paciencia del personal de todos y cada uno de los centros de investigación en los que he desarrollado mi trabajo en los últimos años: Archivo General de la Administración, Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores, Archivo del Ministerio de Comercio, Industria y Turismo, Archivo del Ministerio de Hacienda, Archivo de Presidencia del Gobierno, Archivo de la Sociedad Española de Participaciones Industriales, Archivo Histórico del Banco de España, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Hemeroteca Municipal de Madrid, Biblioteca de la Filmoteca Nacional de España, Biblioteca y Archivo General de la Universidad de Navarra, Archivo de la Fundación Nacional Francisco Franco, National Archives and Record Administration II, Library of Congress, Margaret Herrick Library y Bibliothèque National de France.

A mi familia y amigos por su cariño y apoyo incondicional.

A Laura por dar sentido a mi esfuerzo.

ABREVIATURAS INSTITUCIONALES:

BFDC: *Bureau of Foreign and Domestic Commerce, U.S. Department of Commerce.*

BMP: *Bureau of Motion Pictures, OWI.*

CCC: Consejo Coordinador de la Cinematografía.

CESA: Cinematográfica Española S.A.

CPI: *Committee on Public Information.*

COI: *Office of the Coordinator of Information.*

DCR: *Division of Cultural Relations, U.S. Department of State.*

DGCT: Dirección General de Cinematografía y Teatro.

DNC: Departamento Nacional de Cinematografía.

ECA: *Economic Cooperation Administration.*

ERP: *European Recovery Program.*

FAA: *Foreign Assistance Act.*

FIAPF: Federación Internacional de Productores de Filmes.

FOA: *Foreign Operations Administration*

FPC: Fondo para la protección de la cinematografía.

GATT: *General Agreement on Trade and Tariffs.*

ICA: *International Cooperation Administration.*

IIA: *International Information Agency, Department of State.*

IEME: Instituto Español de Moneda Extranjera.

IMGP: *Informational and Media Guarantee Program.*

IMP: *Division of International Motion Pictures.*

IMS: *International Motion Picture Service.*

INP: *Division of International Press & Publications.*

ITS: *Internacional Televisión Service.*

JSOC: Junta Superior de Ordenación Cinematográfica.

MAE: Ministerio de Asuntos Exteriores.

MC: Ministerio de Comercio.

MEN: Ministerio de Educación Nacional.

MIC: Ministerio de Industria y Comercio.

MIT: Ministerio de Información y Turismo.

MOMA: *Museum of Modern Art, New York.*

MPAA: *Motion Picture Association of America.*

MPEA: *Motion Picture Export Association of America Inc.*

MPIC: *Motion Picture Industry Council.*

MPPDA: *Motion Picture Producers and Distributors of America.*

MPSA: *Motion Picture Society of the Americas.*

MSA: *Mutual Security Agency.*

NO-DO: *Noticiarios y Documentales Españoles.*

NSC: *National Security Council.*

OB: *Overseas Branch, OWI.*

OCB: *Operations Coordination Board.*

OECE: *Organización Europea de Cooperación Económica.*

OIC: *Office of International Information and Cultural Affairs, U.S. Department of State.*

OIE: *Office of Information and Educational Exchange, U.S. Department of State.*

OII: *Office of International Information, U.S. Department of State.*

OSS: *Office of Strategic Services.*

OWI: *Office of War Information.*

PAO: *Public Affairs Officer.*

PCA: *Production Code Administration.*

PHS: *Public Health Service of the U. S. Government.*

RKO: *Radio Keith Orpheum Inc.*

SC: *Sección de Cinematografía.*

SEEC: *Subsecretaría de Economía Exterior y Comercio.*

SIMPP: *Society of Independent Motion Picture Producers.*

SOEC: *Subsecretaría de Ordenación Económica de la Cinematografía.*

SNE: *Sindicato Nacional del Espectáculo.*

SRC: *Subcomisión Reguladora de la Cinematografía.*

UNESCO: *Organización para la Ciencia, la Cultura y la Educación de las Naciones Unidas.*

USCC: *United States Commercial Company.*

USIA: *United States Information Agency.*

USIE: *United States Information and Educational Exchange Program, U.S. Department of State.*

USIS: *United States Information Service.*

VEP: *Vicesecretaría de Educación Popular.*

VOA: *Voice of America.*

WE: *Division of Western European Affairs, U.S. Department of State.*

ABREVIATURAS RELATIVAS A FONDOS DOCUMENTALES:

ABE: Archivo Histórico del Banco de España.

IEME-CIN: Fondo del Departamento Extranjero/IEME, Serie "Cinematografía".

AGA: Archivo General de la Administración.

SEC 3: Sección de Cultura.

SEC 6: Sección de Sindicatos.

SEC 9: Sección de Presidencia.

SEC 10: Sección de Asuntos Exteriores.

SEC 12: Sección de Comercio

AGUN: Archivo General de la Universidad de Navarra.

GMM: Colección particular de Gregorio Marañón Moya.

AITC: Archivo Central del Ministerio de Industria, Turismo y Comercio.

GC: Fondo del Gabinete del Cinematografía

GTMC: Fondo del Gabinete Técnico del Ministro de Comercio.

AMAE: Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores.

R: Fondo Renovado.

APG: Archivo de la Presidencia del Gobierno.

JE: Fondos de la Jefatura del Estado (Inventario)

BOE: Boletín Oficial del Estado.

FFF: Archivo de la Fundación Nacional Francisco Franco.

MHL: *Margaret Herrick Library.*

SC: *Special Collections.*

MPAA: *MPAA General Correspondence Records.*

PCA: *Production Code Administration Records.*

PAR: *Paramount Pictures Collection.*

CP: *Clipping Files.*

NA: *National Archives of the United States.*

RG 43: *Records Group of the International Conferences, Commissions and Expositions.*

RG 59: *Records Group of the Department of State.*

CF: *Confidential Files.*

DF: *Decimal Files.*

RG 84: *Records Group of the Foreign Service Posts of State.*

FSP: *Foreign Service Post.*

GR: *General Records.*

CGR: *Classified General Records.*

SSGR: *Security Segregated General Records.*

RG 151: *Records Group of the Bureau of Foreign and Domestic Commerce.*

GR: *General Records.*

RG 208: *Records Group of the Office of War Information.*

RG 226: *Records Group of the Office of Strategic Services.*

RG 306: *Records Group of the United States Information Agency.*

RG 353: *Records Group of the Interdepartmental and International Committees.*

RG 469: *Records Group of the United States Foreign Assistance Agencies.*

RSC: Roosevelt Study Center.

SEPI: Archivo de la Sociedad Española de Participaciones Industriales.

INI: Archivo Histórico del Instituto Nacional de Industria.

Introducción.

En el transcurso de las últimas décadas, la historia de las relaciones internacionales se ha renovado superando viejos corsés epistemológicos y metodológicos. El Estado ya no representa el único objeto de estudio en la materia. La irrupción del factor cultural como “cuarta dimensión” de las relaciones internacionales ha sido en parte responsable de este cambio de perspectiva¹. Hoy en día, realidades transnacionales como el turismo, el deporte, las empresas multinacionales o los productos culturales, por citar sólo algunos ejemplos, comparten protagonismo en los estudios con el aparato diplomático de los Estados. Fruto de todo ello, dos nuevos ámbitos de investigación han irrumpido con fuerza en la disciplina internacionalista: el análisis de los intercambios y transferencias transnacionales entre sociedades, y el estudio de la propaganda y la acción cultural de los Estados.

El cine, tanto en su vertiente de artículo comercial destinado al consumo y entretenimiento de masas, como en la de producto cultural y medio de comunicación, constituye un objeto de investigación de enorme interés para ambos campos de trabajo. En el caso del cine americano, el atractivo es aún mayor si se toman en cuenta las siguientes consideraciones: fue uno de los primeros bienes culturales globalizados del planeta, representación audiovisual de la nación más poderosa e influyente del siglo pasado, razón comercial de una de las primeras y más exitosas corporaciones transnacionales del mundo y vehículo de la propaganda cultural del gobierno estadounidense durante décadas. Estudiar su relación con la España franquista ofrece, a nuestro juicio, una perspectiva original y polifacética desde la que abordar las complejas relaciones hispano-norteamericanas de aquel periodo.

¹ Existen varios balances sobre la irrupción de la cultura en la historia de las relaciones internacionales, vid.: NINKOVICH, Frank y BU, Liping (eds.): *The Cultural Turn: Essays in the History of U.S. Foreign Relations*, Chicago, Imprint Publications, 2001; GIENOW-HECHT, Jessica C.E. y SCHUMACHER, Frank (eds.): *The Return of Culture and Identity in IR Theory*, Londres, Lynne Rienner Publishers, 2002. Para el caso español, vid: DELGADO, Lorenzo: “El factor cultural en las relaciones internacionales: una aproximación a su análisis histórico”, *Hispania*, vol LIV/1, nº 186 (1994), 257-278.

El cine norteamericano irrumpió en la vida cotidiana de los españoles durante la segunda década del siglo XX. El estallido de la Gran Guerra en Europa abrió las puertas del emergente mercado cinematográfico español a las empresas y películas procedentes de Estados Unidos. Su éxito fue inmediato. Desde entonces y hasta nuestros días, las cintas norteamericanas han liderado ininterrumpidamente carteleras y preferencias cinematográficas, constituyendo uno de los vínculos culturales y comerciales más sólidos entre ambas sociedades. Ese vínculo ha sobrevivido a crisis políticas y económicas, transformaciones sociales y culturales, guerras civiles y mundiales, amén de otros vaivenes en las relaciones bilaterales. También sobrevivió al franquismo.

Delimitación del objeto de estudio.

La maraña de intereses diversos y conflictivos que compusieron los gobiernos e industrias cinematográficas de Estados Unidos y España durante el franquismo tuvo tres planos de interacción destacados: relaciones internacionales, comercio y propaganda. Los escenarios de su desarrollo fueron mutables, como la propia evolución del contexto exterior y las relaciones bilaterales en el lapso de tiempo que aquí se aborda. Las prioridades de los actores también registraron oscilaciones sin que sus motivaciones puedan explicarse de forma reduccionista. El empeño en combinar esos planos obedece a la propia dinámica interna del objeto de estudio, pues sin esa articulación resulta incomprensible un proceso que no fue en modo alguno lineal ni previsible. Semejante opción analítica, además, responde al desafío de acometer investigaciones que no traten de respaldar interpretaciones apriorísticas, en clave de relaciones de subordinación entre grandes potencias e interlocutores internacionales de segundo orden. Al considerar las relaciones desde una óptica poliédrica, se desvanecen algunas supuestas certezas sobre la “invasión premeditada” del cine norteamericano y cobran sentido otras vías de aproximación a estas materias.

Desde este planteamiento, la elección del espacio cronológico analizado está plenamente justificada. La fecha de 1939 nos sitúa en el fin de la guerra civil española y el advenimiento de la dictadura franquista. En lo sucesivo, el filtro estatal modificó radicalmente las condiciones de acceso de empresas y películas norteamericanas al país. La conflictividad se impuso desde ese

momento en la relación entre la industria cinematográfica norteamericana y el Estado franquista, provocando, incluso, la interferencia del asunto en la agenda bilateral. Por otro lado, la II Guerra Mundial decidió al gobierno norteamericano a rescatar la instrumentalización del medio cinematográfico como arma propagandística en España, apuesta que se mantendría posteriormente. La fecha de 1960 ha sido situada como límite temporal por representar un cambio de ciclo en los dos asuntos centrales de la investigación: la disputa comercial entre el gobierno español y la industria cinematográfica estadounidense, y la propaganda norteamericana.

Estado de la cuestión e hipótesis de partida.

Hasta la fecha, no existe ningún trabajo que haya abordado en profundidad la historia del cine norteamericano en España. El vacío se extiende desde los orígenes de la relación hasta la actualidad, incluyendo, por lo tanto, el periodo objeto de esta investigación. Si existen investigaciones parciales, algunas de ellas relacionadas con cuestiones que atañen a nuestro objeto de interés.

En 1974, el tristemente desaparecido Manuel Vázquez Montalbán, periodista, escritor y entonces militante comunista en la clandestinidad, esbozó una reflexión sobre el papel del cine en su ensayo *La penetración norteamericana en España*². Términos como “imposición” e “invasión” salpicaban las páginas dedicadas a denunciar las tácticas “imperialistas” empleadas por Hollywood para hacerse con el mercado. Expresiones como “penetración ideológica” y “americanización” pretendían dar cuenta de las perniciosas consecuencias de esa hegemonía sobre la asimilación cultural de los españoles. En su denuncia, Vázquez Montalbán apuntaba a tres responsables de tal situación. El Hollywood industrial, expresión cinematográfica del capitalismo norteamericano, ávido de mercados donde colocar sus “excedentes”. El gobierno de Estados Unidos, necesitado de la cobertura ideológica que el cine de entretenimiento le proporcionaba a nivel internacional, complemento ideal de su propio esfuerzo propagandístico. Finalmente, el régimen franquista, títere en manos norteamericanas incapaz de adoptar una defensa activa de la

² Vid. VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel: *La penetración americana en España*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1974, pp. 377-407.

independencia política y cultural del país, por no hablar de la preservación de su cinematografía. El pueblo español, presentado como cómplice y a la par víctima inconsciente de la conspiración, era condescendentemente absuelto de cualquier responsabilidad.

El alarmista escenario bosquejado por Vázquez Montalbán sobre la presencia del cine norteamericano en la España franquista resulta útil a la hora de identificar a los actores y cuestiones fundamentales a tener en cuenta en esta investigación. Significativamente, coinciden además con los principales debates historiográficos en los cuales se enmarca este estudio: la supuesta *americanización* de España, la estrategia propagandística hacia el exterior del gobierno norteamericano y la expansión internacional de Hollywood. A continuación procederemos a desarrollar brevemente las coordenadas básicas de tales debates en cuanto afectan a nuestro objeto de estudio.

En torno a la americanización de España.

El interés por el fenómeno que se viene denominando, en ocasiones sin las debidas reservas, como *americanización* de España, de Europa o del conjunto del planeta, se remonta al inicio del siglo pasado. El debate intelectual sobre su significado e implicaciones tuvo su primera época de apogeo en la Europa de *entreguerras*. Utilizado peyorativamente, el término se entremezcló entonces con la crítica conservadora de la modernidad, para presentar los cambios sociales de la época como consecuencia de la vulgarización del hecho cultural y la política de masas, aspectos que tendrían como máximos exponentes a la sociedad norteamericana y los productos y modelos culturales que exportaba ya por entonces (cine de Hollywood, prensa amarilla...)³.

La polémica dio el salto al ámbito académico durante los años sesenta y setenta. Herederos de la crítica de la modernidad reformulada por la Escuela de Frankfurt en la inmediata posguerra, imbuidos por la pujanza intelectual de la teoría marxista y los acontecimientos de la época (descolonización, guerra de Vietnam, escándalo Watergate), sociólogos, teóricos de la comunicación y

³ Vid. BIGSBY, C.W.E: "Europe, America and the Cultural Debate", en BIGSBY (ed.): *Superculture. American Popular Culture and Europe*, Bowling Green, The Bowling Green University Press, 1975, pp. 1-27.

antropólogos culturales americanos y europeos iniciaron un fuertemente politizado debate sobre el significado y consecuencias globales de la hegemonía norteamericana⁴. Tomando como hipótesis de partida la supuesta motivación imperialista de la política exterior estadounidense, las distintas aproximaciones coincidieron en advertir el peligro que representaba semejante hegemonía para la diversidad cultural del planeta. Términos como “imperialismo cultural”, “contaminación” o “contagio cultural” evidenciaban la negativa visión predominante sobre el fenómeno.

A partir de los años ochenta, y de forma imparable desde principios de los noventa, las limitaciones interpretativas y metodológicas que ofrecían las explicaciones *imperialistas* llevaron a científicos sociales e historiadores de ambas orillas del Atlántico a dar una vuelta de tuerca a la cuestión. Los historiadores de la economía rompieron el hielo. Interesados por rastrear el veloz proceso de integración y convergencia económica transatlántica, los análisis se concentraron en la capacidad europea –y japonesa– para reformular y adaptar los modelos norteamericanos a las necesidades de su propio entorno⁵. El vocabulario utilizado para explicar el proceso cambió sustancialmente: de la “imposición” o simple “adopción” se pasó a la “negociación” e “hibridación” de las influencias. Esa perspectiva analítica, tanteada tímidamente con anterioridad en otras disciplinas⁶, acabó imponiéndose también entre historiadores de las relaciones internacionales y expertos en *cultural y american studies*.

Los nuevos estudios sobre la huella norteamericana en Europa pusieron el énfasis en la recepción de las transferencias, dejando progresivamente de lado

⁴ Vid. GIENOW-HECH, Jessica C.E.: “Shame on US? Academics, Cultural Transfer, and the Cold War – A Critical Review”, *Diplomatic History*, vol. 24, nº 3 (verano 2000), pp. 471-478.

⁵ Vid. GOUVISH, T. H., y TIRATSOO, Nick (eds.): *Missionaries and managers: American Influences on European Management Education, 1945-1960*, Manchester, Manchester University Press, 1998; KIPPING, Matthias y BJARNAR, Ove (eds.): *The Americanization of European Business*, Londres y Nueva York, Routledge, 1998; BARJOT, Dominique, LESCENT-GILES, Isabelle. y FERRIÈRE LE VAYER, Marc de. (eds.): *L'américanisation en Europe au XXe siècle : Économie, culture, politique*, vol. I, Lille, Université Charles-de-Gaulle, 2002; KIPPING, Matthias y TIRATSOO, Nick (eds.): *Americanization in 20th Century Europe: Business, Culture, Politics*, vol. II, Lille, Université Charles-de-Gaulle, 2002; ZEITLIN, Jonathan y HERRIGEL, Gary (dirs.): *Americanization and its Limits. Reworking US Technology and Management in Post-War Europe and Japan*, Oxford, Oxford University Press, 2000; BARJOT, Dominique (dir.): *Catching Up with America. Productivity Missions and the Diffusion of American Economic and Technological Influence after the World War II*, París, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002.

⁶ Vid. BIGSBY (ed.), *Superculture...*, *op.cit.*

el interés exclusivo por el emisor e incidiendo, incluso, en el carácter bidireccional de las influencias⁷. En paralelo, varios autores equipararon la crítica de la americanización como una censura encubierta de sus postulantes hacia la democratización de la cultura –equiparada a un “perverso” proceso de homogenización del hecho cultural– o el relevo generacional experimentado en Europa occidental tras la II Guerra Mundial⁸. En la actualidad, el giro interpretativo ha llegado a tal extremo que Richard Kuisel, uno de los historiadores más respetados en la materia, señaló recientemente el riesgo que conllevaba menospreciar el hecho de que el caudal de las transferencias fuese mucho mayor en una dirección que en otra⁹. Según él, la dependencia económica y política de los estados europeos respecto a Estados Unidos durante la última posguerra no debía ser despreciada a la hora de analizar el aspecto coercitivo del proceso, como demostraban a su modo de ver las condiciones políticas y económicas o las iniciativas formativas y culturales impuestas y desarrolladas por el gobierno norteamericano en sus relaciones con Europa. En la misma línea, Emily Rosenberg ha expuesto como principal reparo a la reciente y excelente obra de Victoria de Grazia, *Irresistible Empire*, su aparente infravaloración del

⁷ Vid. KROES, Rob y WILTERDINK, Roby N. (eds.): *Within the U.S. Orbit, Small National Cultures Vis-à-vis the United States*, Amsterdam, V.U. University Press, 1991; KUISEL, Richard: *Seducing the French. The Dilemma of Americanization*, Berkeley, Los Angeles y Londres, University of California Press, 1993; KROES, Rob, RYDELL, Robert W. y BOSSCHER, Doeko F.J. (eds.): *Cultural Transmissions and Receptions. American Mass Culture in Europe*, Amsterdam, V.U. University Press, 1993; WAGNLEITNER, Reinhold: *Coca-Colonization and the Cold War: The Cultural Mission of the United States in Austria after the Cold War*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1994; KROES, Rob: *If You've Seen One, You've Seen the Mall*, Urbana y Chicago, University of Illinois Press, 1996; PELLIS, Richard: *Not Like US. How Europeans Have Loved, Hated, and Transformed American Culture since World War II*, Nueva York, Basic Books, 1997.

⁸ Vid. PELLIS, Richard: “Commentary: Who’s Afraid of Steven Spielberg?”, *Diplomatic History*, vol. 24, nº 3 (verano 2000), pp. 495-502. Pells llega a defender en este artículo que el éxito internacional de los *mass media* norteamericanos, lejos de fomentar la homogeneidad cultural del planeta, habría colaborado a su diversificación (p. 500). Para ello, se inspiró en aquellas teorías que definen la cultura norteamericana como un híbrido capaz de absorber continuamente nuevas influencias del exterior, lo que a su vez le dotaría, precisamente, de su atractivo universal. Como veremos más adelante, este argumento sería utilizado para explicar el éxito de Hollywood más allá de prácticas monopolísticas de la industria.

⁹ “It is a mistake to suggest any kind of parity between, for example, the Americanization of Europe, and the Europeanization of America. Cultural diversity has suffered from the Yankee proliferation of products and practices. [...] We need not to invoke the notion of imperialism to maintain that Americanization has caused immense social, economic, and cultural change, making Europe, for example, more like America”. Vid. KUISEL Richard: “Americanization for Historians”, *Diplomatic History*, vol. 24, nº 3 (verano 2000), p. 510.

papel del gobierno norteamericano como regulador y alentador de las transferencias transoceánicas¹⁰.

El interés por el fenómeno “americanizador” ha tenido eco de manera más reciente en nuestro país. La penetración económica estadounidense y la adopción y adaptación de los métodos de formación y gestión empresarial típicamente norteamericanos han sido abordadas por Núria Puig, José Luis García Ruiz, Óscar Calvo, Adoración Álvaro, Julio Tascón o Paloma Fernández¹¹. Los programas y circuitos de formación de capital humano bilaterales han sido investigados por Antonio Niño y Lorenzo Delgado en las áreas cultural, educativa, científica y técnica¹². Los estudios publicados hasta la fecha han contribuido a la identificación de muchos de los actores y redes individuales e institucionales a través de los cuales fue calando la huella norteamericana. Esas investigaciones han marcado la pauta a seguir en los estudios sobre la americanización española partiendo del estudio de lo particular para llegar a lo general. En ello coinciden con el razonamiento realizado por el profesor Kuisel:

¹⁰ “The U.S. government is the elephant that lives almost invisibly in world that de Grazia presents. [...] To claim that these initiatives helped shaped the ‘irresistibility’ of American life in various ways is not to portray Europeans as dupes”. Vid. ROSENBERG, Emily: “Irresistible US”, *Passport*, abril 2007, versión electrónica; DE GRAZIA, Victoria: *Irresistible Empire. America’s Advance Through 20th-Century Europe*, Cambridge y Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 2005.

¹¹ Vid. CALVO, Óscar: “¡Bienvenido Mr. Marshall! La ayuda económica y la economía española en la década de los 50”, *Revista de Historia Económica*, año XIX, nº extraordinario (2001), pp. 253-275; PUIG, Núria y ÁLVARO, Adoración: “Estados Unidos y la modernización de los empresarios españoles: un estudio preliminar”, *Historia del Presente*, vol. 1, pp. 8-29; TASCÓN, Julio: “Capital internacional antes de la ‘internacionalización del capital’ en España”, 1936-1959”, en SÁNCHEZ, Glicerio y TASCÓN, Julio: *Los empresarios de Franco. Política y economía en España, 1936-1975*, Barcelona, Crítica, 2003, pp. 281-306; GARCÍA RUIZ, José Luis: “Estados Unidos y la transformación general de las empresas españolas”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, vol. 25 (2003), pp. 131-153; PUIG, Núria y ÁLVARO, Adoración: “La Guerra Fría y los empresarios españoles: 1950-1975”, *Revista de Historia Económica*, nº 2, 1 (2004), pp. 385-424; FÉRNANDEZ, Paloma y PUIG, Núria: “Knowledge and Training in Family Firms of the European Periphery: Spain, 18th to 20th centuries”, *Business History*, vol 46, nº 1 (2004), pp. 79-99; PUIG, Núria: “La ayuda económica de Estados Unidos y la americanización de los empresarios españoles”, en DELGADO, Lorenzo y ELIZALDE, M^a Dolores (eds.): *España y Estados Unidos en el siglo XX*, Madrid, CSIC, 2005, pp. 181-206; TASCÓN, Julio: “La red yanqui desde los años treinta hasta los años del “milagro”, en TASCÓN, Julio (dir.): *Redes de empresas en España, 1936-1959*, Madrid, LID Editorial Empresarial, 2005, pp. 137-154.

¹² Vid. NIÑO, Antonio: “50 años de relaciones entre España y los Estados Unidos”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, vol. 25 (2003), pp. 9-33; NIÑO: “Las relaciones culturales como punto de reencuentro hispano-estadounidense”, en DELGADO, Lorenzo y ELIZALDE, M^a Dolores (eds.): *España y Estados Unidos en el siglo XX*, Madrid, CSIC, 2005, pp. 57-94; o DELGADO, Lorenzo: “Cooperación cultural y científica en clave política. Crear un clima favorable para las bases USA en España”, en DELGADO y ELIZALDE, *España y Estados Unidos...*, *op.cit.*, pp. 207-243; Ambos autores comparten grupos de investigación sobre el particular desde hace varios años, gracias a los cuales, además de la organización de numerosos encuentros y seminarios científicos y de divulgación, se ha procedido a la organización del Archivo de la Comisión Fulbright en España.

...the proper object of historical investigation should be the particular, not the general: Disneyland Paris, not "American culture"; Nike, not "American style"; Mc Donald's, not "American food"; American tourists, not "Americans". Many of these products, businesses, programs, institutions, art forms, or communities have histories: they have left a documentary trail and posses and institutional itinerary. In some cases the process of transmission can be quantified. We can calculate screen time or box-office receipts for Hollywood films or enumerate where, when, and how many McDonald's where built. We can examine tourism and expatriate communities. And we can look to the borrowing of American practice and technologies, such as during the Marshall Plan era. There is a way of grasping the spread of America if we particularize the problem. From the particular, we can reach the general¹³.

¿Cómo evaluar la "americanización" de la ciencia en España sin conocer el funcionamiento de la Comisión *Fullbright*, su gestación y desarrollo, o las motivaciones políticas implícitas en su evolución? ¿Cómo se puede valorar la "americanización" de la economía española sin afrontar la investigación en profundidad, por ejemplo, de las *Business School* o la Asociación para el Progreso de la Dirección? Algunos científicos sociales han especulado con el supuesto papel determinante del consumo de películas norteamericanas en la americanización de las pautas de comportamiento de los españoles (particularmente en el terreno del consumo)¹⁴. A la par, en muchos círculos de opinión todavía se mantienen los postulados defendidos por Vázquez Montalbán –hace más de treinta años– a la hora de valorar el carácter impositivo de esa influencia. Partiendo del enfoque propuesto por Kuisel y siguiendo la estela iniciada por los estudios anteriormente citados, la presente investigación pretende poner algo de luz sobre nuestro tema de interés desde los siguientes interrogantes: ¿Cómo podemos calificar en uno u otro sentido la presencia del cine norteamericano en España si no conocemos a los protagonistas de su importación, comercialización y exhibición?; ¿Cómo podemos afirmar su carácter impositivo sin identificar a todos los intereses en juego?; ¿Cómo defender el carácter instrumental de esa presencia si desconocemos, sin ir más lejos, el papel del cine en la propaganda norteamericana?

¹³ KUISEL, "Americanization...", *art. cit.*, p. 512.

¹⁴ Vid. MONCADA, Alberto: *España americanizada*, Madrid, Temas de Hoy, 1995. En la misma línea especulativa se han movido los estudios existentes sobre la vida cotidiana durante el franquismo, vid. ABELLA, Rafael: *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco*, Madrid, Temas de Hoy, 1996; DE MIGUEL, Amando: *La vida cotidiana de los españoles en el siglo XX*, Barcelona, Planeta, 2001; RUIZ, Miguel A. y GRACIA, Jordi: *La España de Franco (1939-1975)*, Madrid, Síntesis, 2001.

La estrategia propagandística del gobierno norteamericano

El esfuerzo propagandístico exterior del gobierno de Estados Unidos viene suscitando el interés en la historiografía internacionalista norteamericana y europea desde hace varias décadas. Los primitivos estudios sobre el tema aparecieron en los compases iniciales de la Guerra Fría, obra de antiguos responsables de los servicios propagandísticos y culturales de la diplomacia norteamericana¹⁵. El debate se centró entonces en las motivaciones que condujeron al gobierno norteamericano a impulsar semejantes políticas en los albores de la II Guerra Mundial y a mantenerlas posteriormente. En todos estos acercamientos subyacía el deseo de diferenciar la “información” y la “diplomacia cultural” norteamericanas de la “propaganda” soviética. En ese sentido, su éxito fue relativo. Todavía hoy, expresiones como “información”, “diplomacia cultural” o “diplomacia pública” siguen siendo interpretadas en muchas ocasiones como meros eufemismos incapaces de ocultar el carácter propagandístico de los programas gestionados desde Washington¹⁶.

La pujanza actual de este campo de estudio nació de la conjunción de una serie de factores durante los años noventa. Sin duda influyó la importante desclasificación de documentación sobre la propaganda norteamericana durante la Guerra Fría. También se conjugó el éxito de la teoría del *soft power*, enunciada por el prestigioso politólogo norteamericano Joseph Nye Jr. en 1990, un año después de la caída del Muro de Berlín y uno antes del desplome de la Unión Soviética, capítulos finales del dilatado enfrentamiento bipolar¹⁷. Por tal concepto, traducido en España como “poder blando”, Nye definió al poder de seducción de un Estado en la esfera internacional, es decir, a su capacidad para lograr resultados en el exterior mediante la asimilación de sus posiciones como propias por parte de otros Estados. De esa manera, un Estado –Nye pensaba en Estados Unidos– podía ahorrarse recurrir al amplio abanico de prácticas

¹⁵ Para una relación de las obras producidas por antiguos *cultural cold warriors* durante aquel momento, vid. GIENOW-HECHT, “Shame on US...”, *art.cit.*, pp. 466-469.

¹⁶ Vid. KENNEDY, Liam y LUCAS, Scout: “Enduring Freedom: Public Diplomacy and U.S. Foreign Policy”, *American Quarterly*, vol. 57 (2005), p. 326.

¹⁷ Vid. NYE, Joseph: “Soft Power”, *Foreign Policy*, vol. 80 (otoño 1990), pp. 153-171; *Bound to Lead: the Changing Nature of American Power*, Nueva York, Basic Books, 1990; *The Paradox of American Power: Why the Superpower Can't Go Alone*, Nueva York, Oxford University Press, 2002. Existe una versión en castellano de este último título (Taurus, 2003)

coercitivas sustentadas en el poderío económico y militar o *hard power* ("poder duro"). El potencial seductivo sería proporcional al atractivo de la cultura popular de un país, el respeto hacia su sistema socio-político y el prestigio de su política exterior. El intercambio comercial, cultural, informativo y humano sería su canal de transmisión natural¹⁸. La acción del Estado, su diplomacia pública o cultural – que nunca propaganda–, podría venir a estimular o reforzar el intercambio. Este último aspecto fue el que atrajo el interés de aquellos que habían comenzado a investigar la americanización europea, dispuestos a evaluar la responsabilidad del gobierno norteamericano en su justa medida.

Gracias a las diferentes investigaciones surgidas de este impulso, hoy comenzamos a conocer el papel jugado por la propaganda y la diplomacia cultural en el esfuerzo norteamericano durante la Guerra Fría, así como su reflejo de las tensiones sociales y políticas del país. Cronológicamente, la última posguerra mundial ha dado pie al mayor número de investigaciones, aunque las dos guerras mundiales también han despertado el interés. Geográficamente, el bloque soviético y los países del Plan Marshall han concentrado la mayor parte de los estudios, aunque de un tiempo a esta parte distintos análisis han comenzado a completar el mapa, como es el caso español¹⁹. En lo relativo a los programas y medios empleados, los proyectos de intercambio y formación de capital humano han sido junto a la instrumentalización de las ondas y la música popular norteamericana los campos más estudiados. La promoción de eventos culturales, la participación en ferias internacionales, el fomento de la literatura norteamericana, las relaciones con la prensa extranjera y la instrumentalización del medio cinematográfico les han seguido en importancia²⁰.

¹⁸ Junto a Robert Keohane, Nye había propuesto anteriormente el conocido como modelo de "interdependencia compleja", por el cual los vínculos culturales (transferencias, imágenes mutuas, etc.) y los actores no-gubernamentales –como propiciadores de esos vínculos– debían ser tenidos en cuenta como actores determinantes en las relaciones internacionales. Vid. KEOHANE, Robert O. y NYE, Joseph: *Power and Interdependence: World Politics in Transition*, Boston, Little Brown, 1977.

¹⁹ Vid. DELGADO, Lorenzo: "Cooperación cultural y científica en clave política. <<Crear un clima favorable para las bases USA en España>>" en DELGADO, Lorenzo y ELIZALDE, M^a Dolores (eds.): *España y Estados Unidos en el siglo XX*, Madrid, CSIC, 2005, pp. 207-243.

²⁰ Vid. BELMONTE, Laura A.: *Defending a Way of Life: American Propaganda and the Cold War, 1945-1959*, University of Virginia, 1996 (tesis doctoral inédita); HIXSON, Walter L.: *Parting the Curtain: Propaganda, Culture and the Cold War, 1945-1961*, Nueva York, St. Martin's Press, 1997; OSGOOD, Kenneth: *Total Cold War: Eisenhower's Secret Propaganda Battle at Home and Abroad*, Lawrence, University Press of Kansas, 2006.

Las investigaciones sobre el protagonismo del séptimo arte en la propaganda norteamericana se han centrado en dos dimensiones: el grado de colaboración de Hollywood con su gobierno y el desarrollo de los programas propagandísticos. En el primer apartado se ha explorado el nivel de compromiso de la industria cinematográfica hacia la política exterior del país, su sumisión hacia el poder político, su rentabilización en beneficio propio o la opinión del gobierno y los propagandistas norteamericanos hacia el impacto que las películas de Hollywood tenían en la imagen internacional del país²¹. En el segundo, se ha analizado la estructura de los programas y algunas de las cintas documentales empleados en ellas, sin existir apenas análisis de campo sobre la cuestión²².

Similar es la situación en el caso español. El periodo mejor cubierto en relación a las fuentes documentales existentes es la I Guerra Mundial. Gregg Wolper y José Antonio Montero han resaltado el papel central del esfuerzo cinematográfico en la labor del *Committee on Public Information* en España durante los años finales de la Gran Guerra²³. En relación al periodo abarcado por esta investigación, Alejandro Pizarroso y el autor de estas páginas han realizado las únicas aproximaciones al particular para la II Guerra Mundial, no existiendo ningún trabajo similar para el periodo posterior. En el primer trabajo, el esfuerzo se ciñó a una descripción superficial del esfuerzo realizado, mientras que en el segundo, se optó por analizar exclusivamente la importancia de las pantallas

²¹ Vid. KOPPES, Clayton R. y BLACK, Gregory D.: *Hollywood Goes to War: How Politics, Profits and Propaganda Shaped World War II Movies*, Nueva York, Columbia University Press, 1993; MYERS, James M.: *The Bureau of Motion Pictures: Its Influence on Film Content during World War II and the Reasons for its Failure*, Texan Christian University, 1998 (tesis doctoral inédita).

²² Vid. FEIN, Seth: "Everyday Forms of Transnational Collaboration: U.S. Film Propaganda in Cold War Mexico", en JOSEPH, Gilbert M., LEGRAND, Catherine C. y SALVATORE, Ricardo D. (eds.): *Close Encounters of Empire: Writing the Cultural History of U.S.-Latin American Relations*, Durham, Duke University Press, 1998; SCHWENK, Melinda: "Reforming the Negative through History: The U.S. Information Agency and the 1957 Little Rock Integration Crisis", *Journal of Communications Inquiry*, vol. 23, nº 3 (1999), pp. 288-306; BENDER, Penne: *Film as an Instrument of the Good Neighbour Policy, 1930s-1950s*, Nueva York, New York University, 2002 (tesis doctoral inédita).

²³ Vid. WOLPER, Greg: "Wilsonian Public Diplomacy: The Committee on Public Information in Spain", *Diplomatic History*, vol. XVII, nº1, (invierno 1993), pp. 17-34; MONTERO, José Antonio: "Imágenes, ideología y propaganda. La labor del Comité de Información Pública en España (1917-1918)", *Hispania*, en prensa.

comerciales en la batalla propagandística disputada en España, dejando de lado el programa cinematográfico del *Office of War Information*²⁴.

Semejante vacío historiográfico es el que permite que los lugares comunes expresados por Vázquez Montalbán en 1974 sigan vigentes en buena medida. Esta investigación pretende contribuir a una visión más matizada asentada en el análisis de las fuentes históricas. Las cuestiones por responder son múltiples: ¿Por qué Washington decidió contar con un programa de propaganda cinematográfico en España?; ¿Qué necesidad tuvo de ello si las películas de Hollywood mantuvieron la hegemonía en las pantallas comerciales durante todo el periodo?; ¿Acaso se buscaba corregir, matizar o complementar la imagen que transmitían esas populares películas?; En ese caso, ¿dónde queda la supuesta instrumentalización propagandística de las cintas comerciales por parte del gobierno norteamericano?; ¿Qué tipo de cintas fueron empleadas entonces?; ¿Ante quiénes y con cuánta frecuencia fueron proyectadas?; ¿Cuáles fueron la dimensión y objetivos reales de la propaganda cinematográfica norteamericana en España?

La expansión internacional de Hollywood.

En 1969, el profesor Thomas H. Guback publicó un estudio pionero sobre la dimensión internacional de la industria cinematográfica norteamericana²⁵. A lo largo de una narración construida a partir de estadísticas de la época, artículos de prensa especializada y entrevistas y declaraciones de representantes de la industria cinematográfica norteamericana, el autor apuntó al respaldo de Washington como el factor determinante para explicar la avasalladora reconquista de los mercados occidentales que protagonizó el cine norteamericano tras la II Guerra Mundial. La retórica de la industria en defensa del libre comercio de bienes e ideas (doctrina del *free flow of information*), no consiguió ocultar, a juicio de Guback, la verdadera intención de Hollywood:

²⁴ Vid. PIZARROSO, Alejandro: "El cine norteamericano en España: información y propaganda", *REDEN*, nº 7 (1994), pp. 121-155; LEÓN AGUINAGA, Pablo: "El comercio cinematográfico como instrumento de la acción norteamericana en España durante la segunda guerra mundial", *Cuadernos de Historia Contemporánea*, vol. 28 (2006), pp. 303-322.

²⁵ Vid. GUBACK, Thomas: *The International Film Industry: Western Europe and American since 1945*, Bloomington, Indiana University Press, 1969. Existe una versión en castellano de este título (Fundamentos, 1980).

justificar la protección de su gobierno para, aprovechando la dependencia posbélica de Europa occidental respecto a Estados Unidos, imponer sus condiciones monopolísticas en los distintos mercados del viejo continente. Al mismo tiempo, Guback defendió que la industria de Hollywood habría disfrutado del amparo de Washington a cambio del supuesto servicio que sus películas prestaban en el “frente cultural” de la Guerra Fría: “our government recognizes that film is not only a commodity which brings dollars to the United States, but that it is useful in a propaganda sense”²⁶. En el ambiente de la época, caracterizado por la vigencia de las teorías sobre el “imperialismo cultural y mediático” de Estados Unidos, sus planteamientos disfrutaron de una enorme repercusión y acogida a todos los niveles²⁷.

Interesada en tejer las conexiones entre política exterior, móviles económicos y proyección cultural, Emily Rosenberg ahondó en las tesis defendidas por Guback a principios de los ochenta al aludir al papel de Hollywood en la expansión económica y cultural de Estados Unidos durante el primer tercio del siglo pasado²⁸. Según la profesora Rosenberg, la creciente dependencia de las grandes corporaciones del país respecto a sus exportaciones, ahondada por la I Guerra Mundial, habría forjado una estrecha alianza entre política exterior e intereses económicos. Hollywood habría aprovechado el momento para irradiar una visión instrumental de la cultura en el seno de las administraciones políticas del momento y, bajo el lema *trade follows the film*, presentar a sus películas como inmejorable escaparate internacional de los bienes comerciales y el modelo de consumo norteamericano²⁹.

²⁶ Ibid., p. 200.

²⁷ GIENOW-HECHT, “Shame on US...”, *art.cit.*, pp. 473-478. Guback fue asiduo conferenciante en la UNESCO durante los años setenta y ochenta, organización erigida en principal denunciante internacional del imperialismo “cultural y “mediático” norteamericano.

²⁸ Vid. ROSENBERG, Emily S.: *Spreading the American Dream: American Economic and Cultural Expansion, 1890-1945*, New York, Hill & Wang, 1982, pp. 138-201.

²⁹ Esos planteamientos junto a los de Guback tuvieron una repercusión considerable en obras posteriores, vid. SKLAR, Robert: *Movie Made America: A Cultural History of American Movies*, Nueva York, Vintage, 1975, pp. 215-227; THOMPSON, Kristin: *Exporting Entertainment. America in the World Market, 1907-34*, Londres, British Film Institute Press, 1985; y SEGRAVE, Kerry: *American Films Abroad. Hollywood's Domination of the World's Screens from the 1890s to the Present*, Jefferson, McFarland, 1997.

Aunque las críticas hacia las lecturas imperialistas sobre la expansión internacional de Hollywood no tardaron en surgir³⁰, fue Ian Jarvie quien evidenció con mayor éxito las carencias de las interpretaciones dominantes sobre el vínculo Hollywood-Washington³¹. Apoyado en un considerable esfuerzo documental, el más importante hasta ese momento, el investigador canadiense se dispuso a refutar las tesis imperantes. Respecto al periodo de *entreguerras*, este autor resaltó como el gran salto internacional de Hollywood se produjo en un momento (la I Guerra Mundial y el lustro siguiente) en que Estados Unidos todavía no era percibido en Europa como una superpotencia hegemónica, por lo que el carácter impositivo de esa expansión sería más que cuestionable. También defendió que la inexistencia de departamentos estatales dedicados a la promoción de la cultura norteamericana en el extranjero hasta los albores de la II Guerra Mundial, relegaba al terreno especulativo la supuesta instrumentalización del cine por parte de la política exterior de Washington durante el periodo previo. Es más, continuó, la beligerante actitud de buena parte del cuerpo diplomático hacia la imagen del país que exportaban las películas norteamericanas habría ejemplificado la ambivalente actitud de Washington hacia el éxito internacional de Hollywood. Esto habría sido especialmente evidente tras el estallido de la Guerra Fría, cuando, desde su punto de vista, las estrategias de la industria cinematográfica y el Departamento de Estado entraron en conflicto³².

Jarvie volvió también la mirada hacia los países europeos a fin de acabar con su "victimización". Para ello sacó a relucir la existencia de grupos de presión (elites intelectuales, políticas y sociales, productores nacionales, etc.) tan egoístas

³⁰ vid. READ, William H.: *America's Mass Media Merchants*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1976; GOMERY, Douglas: "Economic Struggle and Hollywood Imperialism: Europe Converts to Sound", *Yale French Studies*, vol. 60 (1980), pp. 80-93. Douglas Gomery ha sido uno de los historiadores del cine más influyentes en Estados Unidos en las últimas décadas. Su crítica de los modelos interpretativos neomarxistas y su apuesta por las fuentes archivísticas fue el modelo que historiadores como Ian Jarvie seguirían más adelante con excelentes resultados.

³¹ Vid. JARVIE, Ian: "Dollars and Ideology: Will Hays' Economic Policy, 1922-1945", *Film History*, vol. 2, nº 3 (1988), pp. 207-221; *Hollywood's Overseas Campaign: The North Atlantic Movie Trade, 1920-1950*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992; y "The Postwar Economic Foreign Policy of the American Film Industry", en ELLWOOD, David y KROES, Rob (eds.): *Hollywood in Europe: Experiences of a Cultural Hegemony*, Amsterdam, V.U. University Press, 1994, pp. 155-175.

³² En esa misma línea, vid. SWANN, Paul: "The Little State Department: Hollywood and the State Department in the Postwar World", *American Studies International*, vol. XXIX, nº 1 (abril 1991), pp. 2-19; "Hollywood in Britain: The Postwar Embargo on Exporting Feature Films to Britain", en AUSTIN, B. A. (ed.): *Current Research in Film: Audiences, Economics and Law*, t.3, Norwood, Ablex Publishing, 1987, pp. 105-120.

en sus intereses como pudo serlo la industria norteamericana. Al mismo tiempo contrastó los méritos de ésta última –innovación tecnológica, estrategia comercial, sistema de distribución, organización del sector en torno a una sola voz– con los deméritos de sus competidores. Por último, como los críticos del “imperialismo mediático y cultural” habían señalado con anterioridad, Jarvie señaló el hecho de que más allá de los sucesivos fracasos por impulsar una alternativa industrial al cine norteamericano, el principal escollo de los sectores que en Europa criticaban la hegemonía comercial de Hollywood, fue precisamente la fidelidad de la inmensa mayoría de sus conciudadanos al cine norteamericano³³.

La obra de John Trumpbour supone la última aportación relevante a la cuestión. A lo largo de un excelente estudio, el historiador puso de relieve la vigencia del debate y la necesidad de seguir profundizando en los análisis y perspectivas adoptadas³⁴. Apoyado en un considerable esfuerzo documental, el autor abordó la disputa comercial entre Hollywood, Francia y Gran Bretaña entre 1920 y 1950 como reflejo de las tensiones económicas y culturales inherentes a cada país, así como su incidencia en unas relaciones bilaterales marcadas por la dependencia europea. Deudor de los trabajos reseñados con anterioridad e imbuido por las reflexiones sobre la identidad nacional de Perry Anderson, Trumpbour vislumbró tres razones de distinto orden para explicar la conflictividad cinematográfica transoceánica: la identificación del cine extranjero como una amenaza a la identidad cultural³⁵; la creciente importancia económica del negocio cinematográfico; y, tal como avanzara Rosenberg años atrás, el convencimiento en Estados Unidos de que sus películas ejercían de escaparate y avanzadilla de los intereses económicos del país. En una nueva vuelta de tuerca a la cuestión, Trumpbour se sumó a la larga lista de autores que defienden todavía hoy que Hollywood ganó la batalla a sus competidores europeos gracias a factores estructurales, y no a la calidad de sus películas o la fidelidad de los

³³ Vid. TUNSTALL, Jeremy: *The Media Are American*, Londres, Constable, 1977; TOMLINSON, John: *Cultural Imperialism. A Critical Introduction*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1991.

³⁴ Vid. TRUMPBOUR, John: *Selling Hollywood to the World. U.S. and European Struggles for the Mastery of the Global Film Industry, 1920-1950*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

³⁵ Para un influyente y pionero artículo en esa línea, vid. DE GRAZIA, Victoria: “Mass Culture and Sovereignty: The American Challenge to European Cinemas, 1920-1960”, *Journal of Modern History*, nº 61 (marzo 1989), pp. 53-87.

públicos europeos. Entre esos factores destacarían tres: el apoyo de su gobierno, aunque al igual que Jarvie, admitió que este fue debilitándose tras la II Guerra Mundial; una industria organizada y jerarquizada; y un inmenso mercado interno suficientemente heterogéneo –país de inmigrantes– ideal para ensayar la producción de películas y géneros “universales”, ejemplificado por la exitosa fórmula del *happy-ending*³⁶.

El interés por la dimensión cultural de la influencia del cine norteamericano en las sociedades europeas atrajo la atención de los investigadores de la americanización. Inicialmente, varios estudios coincidieron con el enfoque tradicional de la cuestión iniciado por Guback³⁷. Poco a poco, el énfasis que muchos de ellos fueron poniendo en la capacidad de resistencia y negociación de los europeos ante las influencias norteamericanas desvirtuó la utilidad de esos enfoques y puso en valor la necesidad de aproximaciones más matizadas y ambiciosas que, sin desprestigiar el modo en que las cintas fueron importadas, rescatase como objeto de investigación el comportamiento de las audiencias³⁸. Recientes análisis sobre las estrategias de marketing y publicidad de las compañías norteamericanas, unidos a pioneros estudios sobre la recepción de las películas, han demostrado la necesidad de seguir ampliando las perspectivas a tener en cuenta en el estudio de la expansión internacional de Hollywood³⁹.

En el caso español, la exitosa conquista de las pantallas por las películas norteamericanas no ha recibido la debida atención. Ello llama la atención teniendo en cuenta el gran número de trabajos que ya durante la propia dictadura incidieron en la hegemonía del cine y las empresas norteamericanas sobre el mercado nacional como elemento perturbador en el desarrollo de la

³⁶ Desde la historia del cine se había indagado con anterioridad en la capacidad de Hollywood para adaptar sus géneros y fórmulas cinematográficas a los mercados internacionales, vid. VASEY, Ruth: *The World According to Hollywood, 1918-1939*, Exeter, University of Exeter Press, 1997.

³⁷ Vid. WILLET, Ralph: *The Americanization of Germany, 1945-1949*, Nueva York, Routledge, 1989, pp. 28-44; WAGNLEITNER, Reinhold: “American Cultural Diplomacy, the Cinema and the Cold War in Europe”, en ELLWOOD y KROES, *Hollywood in Europe...*, *op.cit.*, pp. 197-212.

³⁸ Vid. KROES, Rob: “American Empire and Cultural Imperialism: A View from the Receiving End”, *Diplomatic History*, vol. 23, nº 3 (verano 1999), p. 467; PELLIS, Richard: “Commentary: Who’s Afraid...”, *art.cit.*, pp. 500-502.

³⁹ Vid. ELLWOOD y KROES, *Hollywood in Europe...*, *op.cit.*, pp. 213-301; BAKKER, Gerben: “Star and Stories. How Films Became Branded Products”, *Enterprise & Society*, vol. 2, nº 3 (2001), pp. 461-502; STOKES, Melvyn y MALTBY, Richard (eds.): *Hollywood Abroad. Audiences and Cultural Exchange*, Londres, British Film Institute Press, 2004.

cinematografía española⁴⁰. En unos casos, se apuntaba con mayor o menor disimulo a la capacidad de los intereses creados a su alrededor para determinar una nefasta política cinematográfica para la producción nacional, como fue en el caso del doblaje y el sistema de importación-protección. En otros, se acusaba a la industria norteamericana de prácticas monopolísticas e imperialistas similares en forma y fondo a las realizadas por Vázquez Montalbán. En ningún caso, sin embargo, se llevo a cabo un análisis propiamente dicho de la problemática.

Con la llegada de la democracia, el interés de los investigadores se distanció más si cabe del protagonismo del cine norteamericano en España. Aunque diferentes estudios pusieron sobre la mesa su importancia en la configuración de la política cinematográfica de la dictadura⁴¹, hubo que esperar hasta bien entrados los años noventa para encontrarse con la primera investigación que abordase monográficamente las negociaciones comerciales entre el franquismo y la industria de Hollywood, senda que fue seguida una década más tarde por el autor de estas líneas⁴². Estos pioneros trabajos han contribuido a poner sobre la mesa una realidad mucho más compleja de lo que las especulaciones dominantes y algunas aproximaciones parciales habían apuntado.

El resto de dimensiones de la hegemónica presencia de las películas y la industria cinematográfica norteamericana en España continúan a la espera de ser investigadas con rigor. Los análisis de historia social del cine se han concretado principalmente en la constitución del medio cinematográfico en actividad de ocio, sin analizar debidamente la importancia que el cine norteamericano jugó en ello. También se echan en falta estudios sobre las filiales de las grandes compañías cinematográficas norteamericanas, las empresas de mayor antigüedad de un sector que dominaron durante décadas, o sobre su

⁴⁰ Sirvan de muestra, vid. VIZCAINO CASAS, Fernando: *Derecho cinematográfico español*, Madrid, García Enciso, 1952; MOYA, Eduardo: "En torno a la industria cinematográfica española", *Revista de Estudios Políticos*, vol. VII, nºs 2-3 (1956), pp. 21-117; y GARCÍA ESCUDERO, José María: *Una política para el cine español*, Madrid, Editorial Nacional, 1967.

⁴¹ Vid. POZO ARENAS, Santiago: *La industria del cine en España*, Anthropos, Barcelona, 1983; VALLÉS, Antonio: *Historia de la política de fomento del cine español*, Valencia, IVAC/La Filmoteca, 1992.

⁴² Vid. DIEZ PUERTAS, Emeterio: "El acuerdo cinematográfico hispano-norteamericano de 1952", *Secuencias*, nº 4 (1996), pp. 9-38; LEÓN AGUINAGA, Pablo: "El cine norteamericano en España: las negociaciones para su importación 1950-1955", *Hispania*, vol. LXVI, nº 222 (enero-abril 2006), pp. 277-318. Como veremos, autores como Kerry Segrave y el propio Guback abordaron superficialmente el caso español en varios de sus trabajos.

influencia en la introducción de nuevas estrategias de marketing o publicidad en el mundo de los negocios en España. Tampoco se ha calculado el coste aproximado de las importaciones, la exitosa comercialización de las películas para la economía española, el impacto de la actividad económica generada a su alrededor, o la importancia relativa del mercado español para la industria cinematográfica norteamericana.

La presente investigación trata de abordar algunas de las muchas cuestiones por plantear. ¿Hasta que punto influyeron las relaciones bilaterales en el flujo cinematográfico? ¿Interfirió el cine por su parte en las relaciones bilaterales? Se da por sentado que el régimen franquista fue poco menos que un títere en manos de los intereses norteamericanos tras los Pactos de 1953. ¿Por qué entonces la conflictividad no desapareció durante todo el periodo? ¿Fue acaso la dictadura franquista capaz de oponer una resistencia más efectiva que las democracias europeas a las ambiciones de Hollywood? ¿Es que el supuesto apoyo incondicional de Washington a la expansión internacional de su país no fue tal? ¿Cuándo, hasta dónde y a cambio de qué estuvo dispuesto a involucrarse Washington en los problemas de Hollywood en España? Podría presuponerse que el recelo del estado franquista hacia al cine norteamericano tuvo que ver principalmente con argumentos de índole cultural y política. ¿Qué papel jugaron entonces la delicada posición económica española o las tensiones administrativas, políticas e industriales propias de gobierno y cinematografía franquistas? ¿Cómo afectaron la hegemonía del cine norteamericano y la política proteccionista del estado franquista a la industria cinematográfica española?

Fuentes.

El objeto de estudio elegido ha determinado que el esfuerzo de selección y recopilación documental abarcase una serie de fondos localizados en archivos públicos y privados, españoles y norteamericanos. El mayor volumen documental ha sido proporcionado por el vaciado de distintos fondos localizados en los archivos nacionales de Estados Unidos, gestionados por la *National Archives and Records Administration*. La importancia de estos fondos se debe, en primer lugar, a su riqueza informativa. Junto a ello, reúne otros dos factores fundamentales. En el plano del programa propagandístico estadounidense, representa

prácticamente la única fuente archivística sobre la materia, además de las *Presidential Libraries* que cubren el periodo (Roosevelt, Truman y Eisenhower)⁴³. En el terreno comercial, resulta primordial para rastrear las relaciones entre la industria cinematográfica y el gobierno estadounidense, así como para evaluar la relevancia del contexto bilateral y el nivel de implicación de la Embajada en Madrid en el conflicto entre la industria norteamericana y el gobierno español. Cuatro de sus fondos han sido claves para la investigación.

El *Records Group of the U.S. Department of State* alberga la documentación generada por el Departamento de Estado, junto a una amplia selección de su correspondencia con las representaciones diplomáticas del país en el extranjero. La citada correspondencia se almacena en los *Decimal Files* (DF), varias de cuyas series nos permiten acceder tanto a documentación relativa a la industria cinematográfica norteamericana, como al papel y supervisión por parte del Departamento de Estado de la acción propagandística y cultural desarrollada por el gobierno de Estados Unidos en el exterior, bajo su directa responsabilidad entre 1946 y 1953. Por último, los *Lot Files* almacenan la documentación relativa a las distintas agencias y divisiones del Departamento de Estado. Varias de ellas, como la *Office of Western European Affairs* o la oficina dedicada a preparar la participación del Departamento de Estado en el *Operations Coordination Board*, permiten completar la información sobre los problemas de la industria cinematográfica en España, así como sobre la estrategia propagandística.

El *Records Group of the Foreign Service Posts of the Department of State* contiene toda la documentación generada por las distintas legaciones consulares de Estados Unidos en el extranjero, lo que incluye la Embajada en Madrid y los distintos consulados que el país tuvo en España, desde el General en Barcelona, hasta los de Vigo, Málaga o Tenerife pasando por los de Bilbao, Sevilla y Valencia. Este fondo supone un complemento básico de la documentación almacenada en el fondo del Departamento de Estado, pues proporciona datos sobre el día a día de la actividad propagandística en distintas áreas consulares. A

⁴³ Por razones de tiempo, la búsqueda en estos casos se ha reducido a la documentación digitalizada y accesible a través de sus respectivas páginas *web*.

su vez, la correspondencia entre el Consulado General de Barcelona, la Embajada y el Departamento de Estado es realmente interesante para estudiar los problemas de la industria cinematográfica norteamericana en España a principios de los años cuarenta, dando cuenta de la importancia que ese Consulado había tenido en labores de información para la industria con anterioridad a la Guerra Civil. El principal problema es que su riqueza documental para los años cuarenta no se ve prolongada en la década de los cincuenta, particularmente en cuanto a la acción propagandística consular.

El *Records Group of the Office of War Information* es especialmente interesante para conocer la configuración del aparato propagandístico norteamericano durante la II Guerra Mundial, así como su labor y objetivos en España. Varias series contienen la correspondencia entre el *outpost* en Madrid y la oficinas centrales de la agencia en Washington D.C. y Nueva York. Se echa en falta, sin embargo, la documentación interna de la Casa Americana en Madrid durante el tiempo en que estuvo gestionada por esta agencia propagandística. Pese a todo, sus fondos son fundamentales para reconstruir el programa cinematográfico norteamericano en el país.

El *Records Group of the United States Information Agency* contiene la documentación generada por la agencia creada en 1953. Sus fondos nos permiten acercarnos papel conferido al cine en la estrategia internacional y las relaciones con la industria. Lamentablemente, todavía no ha sido desclasificado buena parte del material relativo a países como España, lo que reduce su valor actual.

Además de esos cuatro fondos, otros depósitos documentales han sido consultados parcialmente a fin de completar determinados aspectos de la investigación. El *Records Group of the International Conferences, Commissions and Expositions* nos sirvió para profundizar en la cambiante relación entre industria cinematográfica y Departamento de Estado en la inmediata posguerra con motivo de las sesiones preparatorias del GATT; el *Records Group of the Bureau of Foreign and Domestic Commerce* posibilitó la indagación en los servicios prestados por el Departamento de Comercio a la industria cinematográfica norteamericana en España durante el periodo de *entreguerras*; el *Records Group of the Office of Strategic Services* permitió acceder a varios

informes sobre la situación propagandística española con anterioridad a la intervención de Estados Unidos en la II Guerra Mundial, así como a labores de inteligencia relativas a la evaluación del esfuerzo propagandístico; el *Records Group of the Interdepartmental and International Committees* permitió probar la inclusión en las listas negras del gobierno norteamericano de la emblemática compañía española *Cifesa*; y, finalmente, el *Records Group of the United States Foreign Assistance Agencies* nos aproximó al protagonismo del cine en los programas científicos y técnicos desarrollados por los organismos de cooperación económica norteamericanos en Europa durante la Guerra Fría.

También en Estados Unidos, pero en la esfera de los fondos pertenecientes a empresas privadas, las distintas colecciones documentales gestionadas por la *American Academy of the Motion Picture Art & Sciences* en la *Margaret Herrick Library* nos ayudaron a avanzar en otros aspectos de la investigación. Allí pueden consultarse los escasos fondos desclasificados por la *Motion Picture Association of American* y la *Motion Picture Export Association of American*. Igualmente pudimos acceder a los escasos fondos relativos a España del *Paramount Archive* y el *Production Code Administration*. Aprovechando una estancia de investigación en Los Angeles consultamos asimismo el *Warner BROS. Archive*, gestionado por la *University of Southern California*, aunque los materiales de interés para España excedían el periodo cronológico abarcado por esta investigación.

Entre la documentación norteamericana cabe señalar también la utilización de varios informes sobre España elaborados por la USIA a principios de los años sesenta, cedidos generosamente por el archivo del *Roosevelt Study Center* (RSC) gracias a la mediación de José Antonio Montero.

El trabajo en archivos españoles se ha desarrollado en los fondos que albergan la documentación generada por las distintas administraciones estatales concernidas con la industria del cine, y con las negociaciones con la industria norteamericana. Los Ministerios de Industria y Comercio, Educación Nacional, Información y Turismo, Asuntos Exteriores y el Instituto Español de Moneda Extranjera concentraron la búsqueda, aunque no fueron los únicos. Su documentación es clave para indagar aquellos periodos en que el gobierno norteamericano se distanció en mayor medida de las negociaciones, como ocurrió durante la segunda mitad de los años cuarenta y cincuenta.

El fondo más importante fue el radicado en el *Archivo Central del Ministerio de Industria, Turismo y Comercio*⁴⁴. En él se localiza la documentación generada por el antiguo Gabinete de Cinematografía del Ministerio de Comercio, entre la que destacan por su volumen e interés para esta investigación los informes redactados durante las negociaciones comerciales mantenidas entre la MPEA y el gobierno español durante los años cincuenta, recientemente rescatados de los sótanos del Ministerio. El resto de la documentación disponible sobre el particular está depositada en la Sección de Comercio del *Archivo General de la Administración*. También interesantes a la hora de rastrear la actitud del gobierno español ante esas negociaciones resultan el *Fondo Renovado del Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores* y los fondos de la Embajada española en Washington D.C., localizados en la *Sección de Exteriores* del *Archivo General de la Administración*.

Para seguir la actitud española ante la presencia del cine norteamericano en el país, además de todos los fondos de Comercio citados anteriormente, se han consultado, según los periodos, las secciones de *Cultura, Sindicatos y Presidencia* del *Archivo General de la Administración*, además del *Archivo de Presidencia del Gobierno*. Mayor relevancia para esta investigación ha tenido el *Fondo del Departamento Extranjero* del *Archivo Histórico del Banco de España*, que pese a considerables lagunas, ha resultado fundamental para documentar la gestión de la economía cinematográfica española, tanto en lo relativo a las importaciones, como a la producción de cine norteamericano en España. Por su parte, el *Fondo del Instituto Nacional de Industria* del *Archivo de la Sociedad Española de Participaciones Industriales* alberga la documentación relativa al "proyecto SEPI", así como una serie de interesantes informes sobre el estado de la industria cinematográfica española en la inmediata posguerra.

Entre los archivos privados consultados en España, el *Archivo de la Fundación Nacional Francisco Franco* ofrece la oportunidad de acceder a diversos materiales sobre la crisis de la industria cinematográfica española en la inmediata posguerra, los movimientos proteccionistas de la industria española y la

⁴⁴ Cuando este autor lo visitó por primera vez a principios de 2004, el fondo respondía al nombre de Archivo Central del Ministerio de Economía.

producción de cine norteamericano en España. Por otro lado, la *Colección Gregorio Marañón Moya*, localizada en el *Archivo General de la Universidad de Navarra* (AGUN-GMM), nos sitúa en la perspectiva de un hombre esencial para la estrategia española de la MPEA y el desembarco de las producciones norteamericanas en España. Su puesto de Secretario de la *Sociedad Española de Amigos de los Estados Unidos* proporciona también información sobre los servicios culturales norteamericanos en nuestro país.

Además de las mencionadas fuentes inéditas, la investigación ha recurrido al uso de documentación publicada tanto en España como en Estados Unidos. La consulta del *Foreign Relations of the United of States*, editada por el Departamento de Estado de Estados Unidos, resulta ineludible a la hora de contextualizar las líneas fundamentales de las relaciones bilaterales. Por su parte, la *Gaceta de Madrid* y el *Boletín Oficial del Estado*, completamente digitalizados y accesibles *on line*⁴⁵, facilitaron una rápida consulta de la legislación española de interés para esta investigación. Por último, la consulta del *Boletín de Información Comercial Española* y la *Estadística del Comercio Exterior de España* permitieron cotejar los datos concernientes a las concesiones de licencias de importación y la importación de películas y material virgen.

La investigación se ha completado con el vaciado de publicaciones periódicas españolas y, sobre todo, norteamericanas. Las amplias y muy prácticas bases de datos disponibles en la *Library of Congress* de Washington D.C. nos sirvieron para localizar las noticias de interés aparecidas en los principales diarios del país, como *The New York Times*, *The Washington Post*, el *Chicago Daily Tribune*, el *Christian Science Monitor* o *Los Angeles Times* entre otros. De la misma manera, los *clipping files* temáticos existentes en la MHL nos ayudaron a encontrar las noticias relativas a España publicadas por la prensa especializada en la industria cinematográfica norteamericana o *trade papers*, entre los que destaca *Variety*. En España, el principal esfuerzo se dedicó al vaciado de la publicación especializada *Primer Plano*, la de mayor tirada de la época.

⁴⁵ http://www.boe.es/g/es/bases_datos/gazeta.php/

En conjunto, esa labor de acopio y análisis ha respondido a los planteamientos marcados por esta investigación, buscando acceder a repertorios documentales que facilitaran la indagación en el objeto de estudio. Somos conscientes de que aun podría haberse ido más allá, pero la muestra recoge lo fundamental, al menos en nuestro modesto criterio. La imposibilidad de acceder a determinadas fuentes ha impedido algunas consultas que, sin duda, habrían enriquecido el análisis. Esto es especialmente cierto en lo relativo a las empresas cinematográficas. En el caso de las *majors* norteamericanas, los archivos consultados no depararon los resultados esperados, mientras que los otros fondos consultables, el de *United Artists (University of Wisconsin)* y el de *20th Century Fox (University of California Los Angeles)*, no tuvimos tiempo para examinarlos. Menor suerte hubo incluso en el campo de las compañías españolas. Las gestiones emprendidas con la dirección de las actuales filiales encontraron como respuesta habitual el desconocimiento sobre la localización de los fondos para nuestro periodo de análisis. En el caso de las empresas españolas, las gestiones realizadas ante la *Filmoteca Nacional* y varios historiadores del cine no han permitido localizar un solo fondo de interés para la presente investigación.

Capítulo 1. Antecedentes: 1914/1936.

Las primeras películas norteamericanas llegaron a las pantallas españolas a principios del siglo pasado. Sin embargo, como en la mayor parte de Europa, su presencia fue testimonial hasta los albores de la Gran Guerra. De ese conflicto, Hollywood heredó una posición dominante en el mercado cinematográfico mundial sustentada sobre el favor del público, la debilidad de las industrias locales y el respaldo de su gobierno. Durante el período de entreguerras el proteccionismo económico, el nacionalismo cultural y la aparición del sonido pusieron en entredicho esa posición en buena parte de Europa.

No fue el caso español. Dependiente de las importaciones para abastecer la fuerte demanda interna y sin una industria a la que proteger, España representó un remanso de paz para la industria norteamericana. Como veremos, esa paz sólo se vio alterada puntualmente por las películas “ofensivas”. Así, las películas de Hollywood mantenían una situación privilegiada en España cuando estalló la Guerra Civil, algo sorprendente teniendo en cuenta el hostigamiento al que fueron sometidos importantes intereses económicos estadounidenses en el país durante las dos décadas precedentes. Información, propaganda, educación y publicidad vinieron a completar los campos en los que el cine “made in USA” dio sus primeros pasos en España con anterioridad al franquismo.

1.1. Hollywood conquista Europa.

Existe un amplio consenso entre los historiadores al señalar a la Gran Guerra como auténtico *turning point* en el comercio cinematográfico internacional. Hasta entonces, las cintas y distribuidoras francesas, británicas, italianas y danesas habían dominado la mayoría de los mercados europeos, latinoamericanos y asiáticos⁴⁶. Hasta ese momento, la industria cinematográfica

⁴⁶ Aunque algunos autores han rastreado el cambio de tendencia en favor de Hollywood con anterioridad a 1914, todos reconocen a la I Guerra Mundial como desencadenante último de la hegemonía cinematográfica norteamericana. Vid. SEGRAVE, Kerry: *American Films Abroad...*,

norteamericana, en pleno proceso formativo, había cubierto sus expectativas en el mercado doméstico. Ello explica cómo las principales estrategias comerciales y mecanismos corporativos que caracterizaron la expansión posterior apenas habían dado entonces sus primeros pasos, como el *block booking*, el *star system*, la apertura de filiales en el extranjero o la traducción de los subtítulos. El mercado exterior era entendido todavía como un premio añadido, no como un objetivo en sí mismo. La guerra cambió las cosas.

Mientras se mantuvo neutral, Estados Unidos no perdió la oportunidad de conquistar un espacio propio en mercados antes esquivos o poco cultivados. En el terreno cinematográfico los resultados fueron espectaculares. En 1913, los productores habían exportado algo más de 32 millones de pies de película impresionada; en 1919, la cifra ascendía a más de 153 millones⁴⁷. Algunas fuentes estiman que, para 1922, Hollywood controlaba en torno a un 95% del mercado latinoamericano, un 90% del australiano y un 85% del europeo continental y el británico⁴⁸. Desde Washington se colaboró activamente con ese objetivo.

Al poco de iniciarse la contienda los representantes diplomáticos norteamericanos en Europa recibieron la orden de informar acerca de la evolución de los mercados cinematográficos en sus respectivos destinos⁴⁹. Cuando el país asumió una posición beligerante, el poder legislativo dio luz verde a la creación de un *Committee on Public Information* (CPI) con la misión de explicar la intervención militar del país mediante el uso de los medios de comunicación en la esfera doméstica y, posteriormente, en el extranjero⁵⁰.

op.cit., pp. 1-20; y THOMPSON, *Exporting Entertainment...*, *op.cit.* Aunque sugerentes, ambas obras adolecen de un mayor respaldo documental. Para la lógica económica tras el fracaso comercial del cine europeo, vid. BAKKER, Gerben: "The Decline and Fall of the European Film Industry: Sunk Costs, Market Size, and Market Structure, 1890-1927", *Economic History Review*, nº 58 (mayo 2005), pp. 310-351.

⁴⁷ Datos del Departamento de Comercio de los Estados Unidos recogidos en "Do Our Movies Libel Us Abroad?", *The New York Times*, 6/1/1924.

⁴⁸ SEGRAVE, *American Films Abroad...*, *op.cit.*, p. 65.

⁴⁹ Como informaba la prensa norteamericana: "Movies Reign Everywhere", *The New York Times*, 10/V/1914.

⁵⁰ Existe un considerable vacío historiográfico sobre la labor del CPI, especialmente en el exterior. Todavía hoy, las obras de conjunto más representativas son las memorias hagiográficas de su presidente, el periodista George Creel (*How We Advertised America. The First Telling of the Amazing Story of the Committee on Public Information that Carried the Gospel of Americanism to Every Corner of the Globe*, Nueva York, Harper & Brothers, 1920), y el acercamiento más profesional pero poco ambicioso de James Mock y Cedric Larson, producto del debate en torno a la necesidad de desarrollar un nuevo aparato propagandístico en los albores de la II Guerra Mundial (*Words than*

Paralelamente y con el apoyo del presidente Wilson, la industria cinematográfica creó un *War Cooperation Committee* para trabajar codo con codo con la división cinematográfica del CPI. Este departamento apoyó varias misiones en Europa que, además de instrumentalizar el cine en sus labores informativas, habrían podido servir para establecer canales de distribución ideados con la posguerra en mente⁵¹.

Concluido el conflicto bélico, los espectadores europeos se encontraron las pantallas cinematográficas repletas de cintas norteamericanas. No protestaron. Importantes e influyentes sectores de la industria, con los exhibidores a la cabeza, optaron por participar de ese éxito, iniciando así una estrecha alianza con la industria norteamericana en defensa de las importaciones que se extendió durante décadas. Cineastas, intelectuales y políticos nacionalistas o marxistas no se mostraron tan entusiastas. Desde su punto de vista, la presencia masiva de filmes estadounidenses representaba una amenaza tanto para la supervivencia de la producción nacional, como para la conservación de la identidad nacional y o de clase. No podían quedarse de brazos cruzados. Por su parte, la industria norteamericana no estaba dispuesta a ceder el terreno conquistado. El choque estaba servido. Ambas partes cerraron filas y solicitaron el respaldo de sus respectivos gobiernos.

El papel de Washington.

La colaboración postbélica entre Hollywood y Washington fue activa. Los pasos dados durante la Gran Guerra fueron ratificados con la aprobación en 1918 de la *Webb-Pomerane Act*, norma que habilitaba a las empresas y corporaciones norteamericanas a formar carteles, fijar precios y practicar otro tipo de comportamientos monopolísticos en el exterior prohibidos por las *Sherman Anti-Trust Laws* en el mercado doméstico. Las empresas de Hollywood fueron sus principales beneficiarias. Esa colaboración se reafirmó durante la década siguiente. La coincidencia de intereses facilitó las cosas. La industria, tras las

Won the War, The Story of the Committee of Public Information, Princeton, Princeton University Press, 1939).

⁵¹ SEGRAVE, *American Films Abroad...*, *op.cit.*, pp.14-15. La labor cinematográfica del CPI en el extranjero despertó un gran interés dentro de los principales medios periodísticos estadounidenses: "The Division of Films", *Christian Science Monitor*, 23/VIII/1918; "The Movie as Propaganda", *The Washington Post*, 22/VI/1919.

vertiginosas conquistas del período bélico y el paulatino encarecimiento de los costes de producción (debido entre otras cosas a la consolidación del *star system*⁵² y el sistema de estudios), miraba ya al mercado exterior como parte esencial del negocio. Por su parte, las administraciones republicanas de la época vieron en el cine a uno de los sectores que mejor podían contribuir y aprovechar su política exterior, felizmente bautizada como *dollar diplomacy*⁵³.

Hollywood tuvo en el Departamento de Comercio a su principal valedor en el gobierno federal. El vínculo entre ambos se oficializó en julio de 1926, cuando el Congreso aprobó la iniciativa de ese Departamento de añadir una sección cinematográfica al *Bureau of Foreign and Domestic Commerce* (BFDC)⁵⁴. La decisión se justificó de puertas adentro en reconocimiento al creciente peso de la industria cinematográfica en el conjunto de la economía nacional, la importancia para ese sector del mercado exterior⁵⁵ y la extendida creencia del momento –jamás contrastada– de que el medio actuaba como escaparate internacional de los bienes del país (*trade follows the film*)⁵⁶. La principal función de la nueva sección sería mantener informada a la industria de todos aquellos acontecimientos que pudiesen afectar a sus intereses, con especial atención a las restricciones a la importación de películas, la repatriación de beneficios y las tasas arancelarias. Cónsules y agregados comerciales serían los brazos ejecutores de esa labor. Al mismo tiempo, George Canty fue nombrado “comisionado

⁵² Para un excelente análisis sobre la lógica económica del *star system*, vid. BAKKER, Gerben: “Star and Stories...”, *art.cit.*, pp. 461-502.

⁵³ Sobre la “diplomacia del dólar”, vid. ROSENBERG, *Spreading the American Dream...*, *op.cit.*; *Financial Missionaries to the World: The Politics and Culture of Dollar Diplomacy, 1900-1930*, Cambridge, Harvard University Press, 1999; y COSTIGLIOLA, Frank: *Awkward Dominion. American Political, Economic and Cultural Relations with Europe, 1919-1939*, Londres, Cornell University Press, 1984.

⁵⁴ La documentación de la *Motion Picture Section*, desde 1929 *Division*, puede consultarse en los *National Archives* de Estados Unidos (NA, RG 151).

⁵⁵ Las cifras varían según el autor, pero en general se acepta que entre un 25 y un 40% de los beneficios netos de la industria entre mediados de los años veinte y finales de los treinta procedieron del extranjero. Vid. MALTBY, Richard y VASEY, Ruth: “The International Language Problem: European Reactions to Hollywood’s Conversion to Sound”, en ELLWOOD David y KROES Rob: *Hollywood in Europe...*, *op.cit.*, pp. 69-70.

⁵⁶ Julius Klein, máximo responsable del BFDC, fue quien defendió ante los legisladores la creación de una *Motion Picture Section*. Parece ser que el ejemplo más impactante aportado por Klein en su comparecencia ante el Congreso fue la supuesta relación entre la proyección de películas y el notable incremento en la demanda de productos norteamericanos en Perú. Vid. TRUMBOUR, *Selling Hollywood...*, *op.cit.*, p. 64. Klein y C. J. North, director de la división cinematográfica del BFDC, no descansaron en la defensa pública del “trade follows the film”. MALTBY y VASEY, “The International...” *cap.cit.*, p. 75.

comercial especial" para asuntos cinematográficos en Europa, con la doble misión de centralizar la recogida de información y actuar de "apaga fuegos" ante los gobiernos europeos⁵⁷.

El interlocutor de la administración en Hollywood fue la *Motion Picture Producers and Distributors of America* (MPPDA). Instituida a finales de 1921 y con sede en la capital comercial del país, Nueva York, la asociación que aglutinaba a las principales empresas del sector fue fruto de un largo proceso monopolístico iniciado décadas atrás. Los investigadores han discutido largo y tendido acerca del precipitante último de su creación. Las dos visiones más exitosas apuntan a la lógica corporativa del capitalismo norteamericano y las tensiones políticas y sociales provocadas por los grupos pro-censura⁵⁸. Lo cierto es que el proceso coincidió casualmente con el momento en el que los productores norteamericanos necesitaban mostrar un frente sólido ante los gobiernos extranjeros. De hecho, una de las primeras medidas del presidente de la MPPDA, Will. H. Hays⁵⁹, fue el establecimiento de un departamento exterior con sede en Washington bajo los auspicios de su cuñado, el General reservista Frederick L. Herron. En 1927, aconsejado por Canty, la MPPDA abrió su primera oficina en Europa, concretamente en París⁶⁰.

Menos entusiasta resultó la colaboración del Departamento de Estado, aunque, paradójicamente, fue mucho más necesaria y productiva⁶¹. Al fin y al

⁵⁷ El *Special Trade Commissioner* para el viejo continente se encargó entre 1927 y 1933 de dirigir la elaboración de una veintena de extensos informes para el BFDC acerca del mercado cinematográfico en diversas áreas del mundo, incluida España. Todos ellos pueden consultarse en los NA.

⁵⁸ Para los precedentes, causas y proceso que condujeron a la creación de la MPPDA, vid. ABEL, Richard: *The Red Rooster Scare: Making the Cinema American, 1900-1910*, Berkeley, University of California Press, 1999; TRUMPBOUR, *Selling Hollywood...*, *op.cit.*, pp. 17-62.

⁵⁹ El "fichaje" de Hays por parte de Hollywood fue una jugada maestra de la industria. Antiguo Presidente (*National Chairman*) del Partido Republicano, hasta ese momento *Postmaster General* de los Estados Unidos y de religión protestante, algo de gran valor simbólico en una industria peyorativamente identificada con el judaísmo, Hays se convirtió en el ejecutivo mejor pagado del país. Sus conexiones con el poder facilitaron la cooperación de Washington, sobre todo durante las presidencias republicanas. TRUMPBOUR, *Selling Hollywood...* *op.cit.*, pp. 17-62. Su labor al frente de la MPPDA puede reconstruirse a partir de su rica documentación personal conservada en la *Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de Hollywood* (MHL, SC-HAYS).

⁶⁰ Vid. JARVIE, "Dollars and Ideology...", *art.cit.*, p. 215.

⁶¹ Para un análisis en profundidad de las relaciones entre Hollywood y el Departamento de Estado durante el período de *entreguerras*, vid. JARVIE, "Dollars and Ideology...", *art. cit.*, pp. 207-221; y TRUMPBOUR, *Selling Hollywood...*, *op.cit.*, pp. 63-90. Este último autor defiende la tesis de que durante este período, el Departamento de Estado no fue a la zaga del de Comercio en su "servidumbre" a la industria, algo que contrasta con la opinión de Jarvie.

cabo, éste era el brazo del gobierno del que la industria dependía a la hora de negociar en el exterior. Su apoyo se hizo visible con un respaldo sin fisuras a la agresiva política negociadora adoptada por la MPPDA en los años veinte (amenazas de boicot incluidas). Pese a ello, muchos diplomáticos no ocultaron su malestar hacia Hollywood. Tras esa actitud se escondían desde prejuicios de tipo racial e intelectual⁶², hasta la creciente preocupación en el seno del Departamento de Estado por la imagen del país en el extranjero. Y es que a ojos de influyentes sectores de opinión dentro del departamento, la industria cinematográfica actuaba como auténtica *troublemaker* a escala internacional, algo que evidenciarían los crecientes incidentes diplomáticos provocados por el rodaje o exhibición de determinadas películas. Ya en 1924, el propio Secretario de Estado resumió esa inquietud en unas declaraciones a la prensa:

I wish indeed that that important educational instrument, the moving picture, was not so frequently used in foreign countries to give forth impressions of American life. It is most discouraging to reflect upon the extent to which the best efforts of educators and the men of public affairs are thwarted by the subtle influence of a pernicious distortion among other peoples with respect to the way in which our people live and the prevalence here of vice and crime⁶³.

Ante las continuas quejas del Departamento de Estado y la atención que la opinión pública prestaba a ese tipo de noticias, Hollywood respondió con buenas palabras, un incremento de la auto-censura y esgrimando la bandera nacionalista para culpabilizar de los incidentes al cada vez más extendido antiamericanismo:

A great part of the agitation is sort of planned protest against American dominance. Pictures bear the brunt of this protest simply because they are a conspicuous mark to shoot at. The people of foreign countries envy us our prosperity, our high standard of living, our freedom from standard menace and threats. They refuse to give us full credit for our industry, enterprise, initiative, skill and ingenuity. On account of all this the American industry must exercise the tact, patience, consideration and understanding while this state of mind exists outside of the United States⁶⁴.

⁶² El Departamento de Estado era feudo de las familias más influyentes del país, protestantes y de ascendencia anglosajona. Por el contrario, Hollywood ejemplificaba el sueño americano, compuesto en sus altas esferas por emigrantes de la Europa oriental, muchos de ellos judíos. Sobre el papel del antisemitismo en la configuración de la política interior y exterior de Hollywood, TRUMPBOUR, *Selling Hollywood...*, *op.cit.*, pp. 17-62.

⁶³ "Do Our Movies Libel Us Abroad?", *The New York Times*, 6/1/1924.

⁶⁴ Extracto del folleto "Censorship Reports", preparado por la oficina de censura de *Paramount Pictures*, s.f. (1926/27), pp. 558-559. MHL, SC-PAR.

Pese a todo, los escándalos no cesaron y, como comprobaremos con el caso español, ello se debió en buena medida a la irresponsable actitud de algunas productoras. Aunque ello no acabó con la cobertura diplomática que prestaba el Departamento de Estado, sí potenció el rechazo de buena parte del cuerpo diplomático hacia Hollywood, algo que acabaría pasando factura a la industria *a posteriori*.

La respuesta proteccionista.

A lo largo de los años veinte, países como Alemania, Francia, Gran Bretaña, Italia, Hungría, Polonia, Austria, Noruega o Checoslovaquia adoptaron una serie de medidas legislativas dirigidas a reducir la presencia de las películas estadounidenses en sus cines⁶⁵. Para ello se recurrió a un amplio abanico de medidas, que incluyeron cuotas de pantalla, contingentes cuantitativos y aranceles onerosos de todo tipo. Su efectividad fue escasa. El respaldo del gobierno norteamericano a Hollywood y la desunión en las industrias locales echaron por tierra o anularon los efectos buscados por cada una de esas iniciativas. Los esfuerzos por crear una industria y un mercado propiamente europeo tampoco salieron adelante, ejemplificados por los sonados fracasos que fueron el proyecto *Film Europe* y la *Conferencia Cinematográfica Internacional*, celebrada en París en 1926 bajo los auspicios de la Sociedad de Naciones y con el boicot de la MPPDA⁶⁶. Por si fuera poco, algunos historiadores sostienen que las cuotas implementadas en tantos países tuvieron un efecto contraproducente. De un lado, cuando fueron efectivas parece ser que los competidores europeos resultaron los más perjudicados; por el otro, esas cuotas hicieron las veces de filtro

⁶⁵ Aunque espolgadas por un discurso nacionalista, la mayor parte de las iniciativas proteccionistas de los años veinte respondieron a motivaciones económicas, algo que cambiaría en la década siguiente. Vid. DE GRAZIA, Victoria: "Mass Culture and Sovereignty...", *art.cit.*, pp. 53-87. Existen interesantes estudios sobre las variadas implicaciones del temprano enfrentamiento comercial entre Hollywood y los principales estados europeos. Vid. DE GRAZIA, Victoria: *Irresistible Empire...*, *op.cit.*, pp. 284-375; TRUMPBOUR, *Selling...* *op.cit.*, caps. 4-6 y 8-10; ULFF-MØLLER, Jens: *Hollywood's Film War with France: Film-Trade Diplomacy and the Emergence of the French Quota Policy*, Rochester, University of Rochester Press, 2001; PUTNAM, David y WATSON, Neil: *The Undeclared War: The Struggle for Control of the World's Film Industry*, Londres, Harper Collins, 1997; y JARVIE, *Hollywood's Overseas Campaign...*, *op.cit.*

⁶⁶ Vid. THOMPSON, Kristin: "The Rise and Fall of Film Europe" y MALTBY, Richard: "The cinema and the League of Nations", en HIGSON y MALTBY (eds.), *Film Europe and Film America: Cinema Commerce and Cultural Exchange (1920-1930)*, Exeter, University of Exeter Press, 1999, pp. 56-81 y 82-116.

de calidad de la producción norteamericana, aumentando así el prestigio de Hollywood entre los espectadores europeos⁶⁷.

En los años treinta se produjo una nueva ofensiva destinada a cercenar la hegemonía cinematográfica norteamericana en Europa. La mayor parte de los historiadores han señalado a los problemas de la transición del cine mudo al sonoro como su causa primigenia⁶⁸. Efectivamente, el cambio en las estrategias y estructuras comerciales que conllevó esa importante innovación tecnológica – especialmente entre 1929 y 1931–, el retraso en la implantación de la nueva tecnología y el incentivo en el orden cultural e industrial que supuso el idioma para el fomento de las distintas cinematografías europeas provocaron un retroceso significativo del cine norteamericano en muchos mercados durante los primeros años de la década. Otros autores han apuntado a la crisis económica posterior al *crack* de 1929 y al perfeccionamiento de las estrategias proteccionistas como factores igualmente relevantes a la hora de entender ese retroceso⁶⁹, por no hablar de la influencia del nazismo en Alemania o el fascismo en Italia. Iniciativas como el Festival de Venecia (1932) o la germana Cámara Internacional de la Cinematografía (1935) fueron sólo las caras más visibles del intento por sustituir la hegemonía del cine anglosajón por la del cine fascista⁷⁰.

⁶⁷ Vid. VASEY, Ruth: *The World According to Hollywood...*, *op.cit.*; y GRAZIA, *Irresistible...op. cit.*, p. 305. Los contingentes que equiparaban el número de películas importadas al de las producidas en el país (como el alemán o el británico) dieron lugar a la realización de engendros cinematográficos bautizados en Gran Bretaña como "quota quickies", ya que el único propósito de su existencia era cumplir los requisitos exigidos por el sistema de cuota para obtener una licencia de importación de películas norteamericanas.

⁶⁸ Para la visión que centra el protagonismo del retroceso del cine norteamericano en Europa en la introducción del sonido. SKLAR, *Movie Made America...* *op.cit.*, pp. 215-224.

⁶⁹ Vid. GOMERY, Douglas: "Economic Struggle...", *art.cit.*, pp. 80-93. Gomery defendió en este artículo que tal retroceso sólo fue realmente significativo en Alemania gracias a la fortaleza de su estructura industrial. En el resto de los países europeos y en el conjunto de Latinoamérica, los años treinta apenas representaron cambios en cuanto a la hegemonía absoluta del cine norteamericano. Esa opinión es compartida por otros muchos autores, que han observado como, al igual que en la década anterior, las distintas iniciativas proteccionistas no hicieron sino reforzar el prestigio de Hollywood, ya que ante la limitación cuantitativa a las importaciones, las productoras americanas fueron todavía más cuidadosas en la selección de los filmes exportados. A ello habría colaborado la posibilidad de adaptar los diálogos al público receptor a través de los subtítulos y, posteriormente, gracias al doblaje. MALTBY y VASEY, "The International...", *cap.cit.* pp. 83-84.

⁷⁰ Existe una interesante y reciente investigación de conjunto sobre la ofensiva cinematográfica nazi en Europa y Latinoamérica durante este periodo, vid. VANDE WINKEL, R. and WELCH, D: (eds.): *Cinema and the Swastika*, Londres, Palgrave, 2007. Uno de los capítulos se dedica al caso español, vid. PAZ, María A. y MONTERO, Julio: "German Films on the Spanish Market Before, During and After the Civil War", en *Ibidem*, pp. 253-264.

La estrecha colaboración entre Washington y la MPPDA se resintió durante esa década. Con la llegada de los demócratas al poder, la *Motion Picture Division* del Departamento de Comercio vivió una gran inestabilidad administrativa que mermaría su eficacia y concluiría con su abolición en 1941⁷¹. El cargo de *Special Trade Commissioner* desaparecería incluso antes, concretamente en 1934, mientras que en julio de 1939 el servicio exterior del BFDC fue transferido al Departamento de Estado. Hollywood vio como su gran aliado en Washington, el Departamento de Comercio, perdía peso en la configuración de la política comercial exterior del país. Desde ese momento, las cuestiones que afectasen al comercio exterior cinematográfico serían dilucidadas directamente entre industria y Departamento de Estado.

Cuando estalló la II Guerra Mundial, europeos y estadounidenses contaban con una larga experiencia en disputas en materia cinematográfica. El legado de veinte años de tensiones dejaba como herencia un enorme recelo mutuo, una agresiva cultura negociadora por ambas partes y numerosas heridas abiertas que no tardarían en sangrar concluido el conflicto. Nuevamente, el gran vencedor moral y económico en la guerra trataría de imponer sus condiciones; nuevamente, industrias y gobiernos europeos se aprestaron a plantar batalla.

1.2. Hollywood conquista España.

The special feature of the present season has been the outstanding popularity of American films. Several series have been shown, such as the "Adventures of Kathlyn", "The Master Key", "The Million Dollar Mystery", etc. and each succeeding series has drawn a crowd" [...] It may be safely said that the American films have been more popular than those from any other country, and nothing but the most favourable comments are heard regarding them, not only for their excellent workmanship but also for the attractiveness of the actors and actresses, their costumes, the beautiful scenery shown, the liveness of the plot, the lack of parts that drag –as is not always the case with films from other countries– and the general excellency throughout⁷².

⁷¹ Hays a H.L.S. (MPPDA): "Our Governments Activities on Behalf of Foreign Markets for American Motion Pictures", 23/IX/1943, p. 4. MHL, SP-MPAA, reel 8.

⁷² Extractos de un informe del consulado de Sevilla: "Popularity of American Moving Picture Films", Sevilla, 28/VIII/1915. NA, RG 84, FSP Madrid, 1915, CGR, 840.6.

Al igual que en el resto del continente, la conquista del mercado español por parte de Hollywood se consumó durante la Gran Guerra. A ello colaboraron tanto los problemas de industrias y empresas europeas, como una serie de cambios sociológicos que incluyeron desde la definitiva transformación del cine en pasatiempo cotidiano, hasta la superación de buena parte de los prejuicios de clase que habían limitado su aceptación entre varios grupos sociales⁷³. Sinónimo de esa creciente pasión por el cine en general, y por el norteamericano en particular, fue el renovado interés de la prensa generalista por el espectáculo, impulsada sin duda por la conversión de los anuncios de películas en una de sus principales fuentes de ingresos. Los artículos de prensa iban a prestar especial atención a la vida de estrellas como Douglas Fairbanks, Buster Keaton o Charles Chaplin ("Charlot" para los españoles), favoreciendo a su vez el desembarco de las agencias de noticias norteamericanas en el mercado informativo español⁷⁴. Pero el público pedía más y más información, lo que daría pie al nacimiento de múltiples revistas especializadas de las cuales las barcelonesas *Arte y Cinematografía* (1910/1936) y *El Cine* (1912/1920) fueron las más emblemáticas.

La pasión por el cine americano también dejó una clara impronta en el paisaje urbano de las ciudades españolas⁷⁵, e incluso en la generación literaria de 1927. Los Alberti, Ayala, García Lorca y otros muchos acudirían recurrentemente a las películas de Hollywood como fuente de inspiración o incluso objeto de su obra. Una poesía de Guillermo de la Torre plasma perfectamente los múltiples factores temáticos, visuales y de entretenimiento que explicaron el éxito del cine norteamericano entre los españoles:

Vértigo vibracionista / del film norteamericano / Douglas Fairbanks –
Wallace Reid – William Duncan – Rio Jim / El impulso la astucia la celeridad /
Fabulismo de los gigantes aniñados / Y las fibras del ambiente hipertrofiado
[...] Constelaciones de aviones / Sierpes de automóviles / Ramilletes de
hélices / Encajes de humaredas / Cabalgadas disparos incendios / La intriga
es absurda – decimos los cineastas / Mas quedan vibrando / los paisajes
desfilantes / las pasiones auríferas / y los gestos fotogénicos / El lazo del
"cow boy" / estrangula la intriga sentimental / Y el grito mímico Arriba las

⁷³ Vid. MONTERO, Julio y PAZ, María A.: "Ir al cine en España en el primer tercio del siglo XX" (Documento de trabajo). Para la acogida del cine en el periodo inmediatamente anterior: URÍA, Jorge: *Una historia social del ocio. Asturias, 1898-1914*, Madrid, UGT, 1996, pp. 121-136.

⁷⁴ Periódicos como el *Heraldo de Madrid*, *El Sol* o *La Vanguardia* no tardaron en dedicar secciones fijas al cine. *Ibidem*.

⁷⁵ Vid. BAKER, Edward: *La vocación Americana de la Gran Vía madrileña, 1926-1936*, edición electrónica distribuida por el autor.

manos / eriza el episodio de resortes / (A un ángulo penumbroso el cine-
teatro átono / y la incolora delicuescencia / -besos trucos y claros de luna- /
del film italiano nostálgico)⁷⁶

La pasión de los españoles por Hollywood fue tal que Marguerite Auld Edwards, corresponsal de un conocido rotativo neoyorquino, no dudó en denominar a España como el “cielo” cinematográfico⁷⁷. Muchos otros periodistas, diplomáticos, cronistas o escritores de diferentes nacionalidades coincidieron con tal descripción. Donde no hubo consenso fue a la hora de interpretar las consecuencias de la presencia cotidiana del cine norteamericano en la vida de los españoles. En la península, la polémica vendría provocada, al igual que en el resto del continente, por la supuesta contaminación de las costumbres y tradiciones nacionales causada por el consumo masivo de imágenes norteamericanas. Esa influencia se creía especialmente perniciosa para mujeres y niños, principales consumidores de películas y noticias sobre cine americano⁷⁸.

La Iglesia fue el principal azote del cine norteamericano. Las encíclicas dictadas desde el Vaticano contra la perniciosa influencia del cine marcaron la pauta a seguir. La organización en Sevilla de una *Semana contra el Cine Inmoral*, por Acción Católica en mayo de 1935, marcó el punto culminante de la campaña contra Hollywood iniciada desde los púlpitos en la España anterior a la Guerra Civil⁷⁹. Los observadores americanos coincidían en el profundo impacto de sus películas sobre esos grupos de la población, aunque desde una posición más optimista:

If Havelock Ellis should want to revise his “Soul of Spain” today, I believe he could attribute much of the change in the freedom of women, attention to

⁷⁶ Extracto de “En el Cinema”, poema escrito por Guillermo de la Torre (1900/1971) en 1923. Cit. CONGET, José M.: *Viento de Cine. El cine en la poesía española de expresión castellana (1900-1999)*, Madrid, Hiperión, 2002. La pasión de la generación del 27 por el cine ha merecido la atención de uno de los principales historiadores del cine en España. Vid. GUBERN, Román: *Proyector de Luna: la generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999. Las múltiples implicaciones del éxito del *star system* en la sociedad española exigen una aproximación interdisciplinar a la cuestión. Como excepción al vacío historiográfico al respecto, vid. MORRIS, Brian C.: “Charles Chaplin’s Tryst with Spain”, *Journal of Contemporary History*, vol. 18 (1983), 517-531.

⁷⁷ “The Cinema in Easy Going Spain”, *The New York Times*, 1/XII/1929.

⁷⁸ MONTERO y PAZ, “Ir al cine en España...”, *op. cit.*

⁷⁹ Albert F. Nufer (Agregado Comercial) a Harold L. Smith (BFDC, París), Madrid, 6/VI/1935. NA, RG 151, GR 1914-58, Motion Pictures, Spain, Caja 1313.

sports and other modern movements in Spanish society to the forced attention paid during the last ten years to American films⁸⁰.

Pero del lado americano, la atención se concentraba en otra posible influencia del cine en la sociedad española: aquella que derivase en un incremento de la demanda de productos norteamericanos. Según algunos informes de los servicios consulares, España era una muestra evidente de que el lema *trade follows the film* se cumplía a la perfección:

American motion picture films act as powerful advertising agents, and have a direct and important influence on the introduction and sale of American office and house furnishings, articles of sport, automobiles, and numberless products⁸¹.

Semejante conclusión, sin embargo, no dejaba de ser una asimilación escasamente crítica del discurso oficial de la MPPDA. Casos como la implantación de *Coca Cola* en el norte de España a finales de los años veinte podían trazar algún tipo de conexión, pero lo cierto es que ésta estuvo lejos de ser contrastada. Es probable que el cine norteamericano alentase el consumo, pero las cifras del intercambio comercial entre España y el extranjero a lo largo del periodo no parecen apuntar a que Estados Unidos fuese el principal beneficiario de ello⁸². Un factor de preocupación secundario en Washington a la hora de juzgar el impacto del cine en la sociedad española, fue su posible papel en la configuración de la imagen que los españoles tenían sobre Estados Unidos. En este sentido, el hecho de que España fuese una potencia de segunda fila pudo reducir el interés al respecto⁸³.

El imperio de las filiales.

Si España representaba el “cielo” para las películas norteamericanas, para sus empresas productoras era poco menos que un “paraíso”. Así lo recordaban con cierta nostalgia los diplomáticos norteamericanos presentes en España en

⁸⁰ Extracto de un informe del agregado comercial en España enviado por Herron a Hays, Madrid, 2/II/1929, p. 5. MHL, SC-MPPA, reel 1.

⁸¹ Extracto de un informe del consulado de Barcelona: “The Campaign Against American Motion Picture Films”, Barcelona, 21/VII/1931, p. 4. NA, RG 59, DF, 852.4061/22.

⁸² Vid. MONTERO, José A.: *El despliegue de la potencia americana: las relaciones entre España y los Estados Unidos (1898-1930)*, Madrid, Universidad Complutense, 2006 (tesis doctoral inédita).

⁸³ Por ejemplo, y en contraste con la atención de la prensa norteamericana a los casos francés, italiano o británico, apenas aparecieron artículos donde se diese muestra de una sensibilidad semejante hacia España. Como excepción: “Spain Gets Distorted View of People and Customs of U.S. by Exaggerated Films”, *Christian Science Monitor*, 27/I/1933.

1939, en previsión de las primeras medidas proteccionistas introducidas por el régimen franquista. Hasta entonces, los intereses norteamericanos habían controlado el mercado español de una manera absoluta e incontestada⁸⁴.

Hasta los años veinte, las compañías cinematográficas norteamericanas habían exportado y distribuido sus películas a través de agentes privados como los empresarios Ernesto González y José Gurgui, o compañías como la barcelonesa *Commercial Stock Films* o las francesas *Pathé* y *Gaumont*. Sin embargo, tras la guerra y el éxito del sistema de filiales en los mercados latinoamericanos, las productoras de Hollywood se animaron a extender el experimento al viejo continente con el fin de reducir los intermediarios y controlar el mercado directamente. España fue uno de los países elegidos.

Barcelona, capital comercial del país, sede de la *Cámara Americana de Comercio*, ciudad cercana a París (donde se encontraba la central europea de todas las compañías cinematográficas) y cuya área metropolitana albergaba la mayor concentración de salas del país, fue elegida como base. Entre 1922 y 1935, todas y cada una de las ocho *majors* se instalaron en la ciudad condal, abriendo poco a poco sucursales en el resto del país y cerrando el acceso al producto norteamericano a las emergentes compañías nacionales⁸⁵. *20th Fox* y *Universal* sacaron ventaja de su pronta instalación y se hicieron, junto a *Metro*, con la hegemonía en el mercado. Esas tres compañías controlaban en 1926 la circulación de un noventa por ciento de las películas norteamericanas en el

⁸⁴ Así se afirmaba en un memorando del Consulado General en España en la ciudad condal, Barcelona, 26/VII/1939. NA, RG 84, FSP Madrid, 1939, CGR 840.6.

⁸⁵ La secuencia fue la siguiente: en 1922 se estableció *Hispano American-Universal Films Española S. A.*, filial de *Universal Pictures Corporation*; en 1924 *Hispano Fox Films S. A. E.*, filial de *20th Century Fox Corporation*; en 1927 *Paramount Films de España S. A.*, filial de *Paramount Pictures Inc.*; en 1928 *Metro Goldwyn Mayer Ibérica S. A.*, filial de *Loew's International Corporation (Metro)*; en 1932 *Warner BROS. First National Films S. A.*, filial de *Warner BROS Inc.*; en 1934 *Radio Films S. A. E.*, filial de *Radio Keith Orpheum Inc.*; y en 1935 *Columbia Films S. A.*, filial de *Columbia Pictures Inc. United Artists Inc.* eligió una forma jurídica distinta y, en vez de filial, propició la formación de un distribuidor exclusivo en 1935, que recibiría el nombre de *Los Artistas Asociados S. A.* Algunas compañías operaban en Barcelona antes de la fecha "oficial" de establecimiento aquí aportada, como es el caso de *MGM Ibérica*, plenamente operativa desde 1925. Llama la atención la ausencia de investigaciones acerca de las filiales. Sin duda, la desconocida localización de los archivos de estas empresas dificulta la labor del historiador. Para su instalación en España: Joaquín Agustí, "Breve resumen de la actuación de las compañías cinematográficas españolas, filiales de las grandes firmas productoras norteamericanas", Madrid, XII/1970. AICT, caja 5562.

país⁸⁶. Las distribuidoras propiamente nacionales tendrían que disputarse las migajas restantes⁸⁷.

La hegemonía de las filiales se hizo pronto palpable en el primer órgano corporativo del sector cinematográfico español, la *Cámara Española de Cinematografía*, fundada en 1915 bajo la denominación de *Mutua de Defensa Cinematográfica*. Con sede en Barcelona, como las filiales, la *Cámara* contaba entre sus funciones la de asegurar a sus miembros “el cobro de los exhibidores morosos”, ejercer como tribunal de arbitraje para distribuidores y exhibidores y presentar un frente único ante la administración, sobre todo en cuestiones de censura, impuestos e importación de películas⁸⁸. La asociación fue un títere de los intereses norteamericanos durante toda la década (la representatividad en los órganos de gobierno dependía del peso económico de cada compañía), que no dudaron en utilizarla como elemento de legitimación y altavoz ante el poder público. Una escisión posterior acabaría con uno de los instrumentos más efectivos de las filiales a la hora de relacionarse con el poder.

La importación de cine norteamericano tuvo en el sector de la exhibición a su otro gran defensor. Agrupados en la *Asociación de Empresarios de Espectáculos de Cataluña* (creada en 1918) y la *Sociedad General Española de Empresarios de Espectáculos* (creada en 1923)⁸⁹, los exhibidores fueron una de las voces más firmes en contra de cualquier tipo de medida que limitase la entrada

⁸⁶ Así se afirma en una carta de la agregaduría comercial en España a la dirección de BFDC, Barcelona, 26/I/1926. NA, RG 151, GR 1914-58, Motion Pictures, Spain, Caja 1313.

⁸⁷ Antes de estallar la guerra civil existían veintitrés distribuidoras españolas: *Alianza Cinematográfica Española*, *Arenal Films*, *Cedric S. Ltd.*, *Cinematográfica H. da Costa*, *Exclusivas Diana*, *Ernesto González*, *Noticiero Español*, *Riesgo Films*, *SAGE*, *Sociedad Española de Cinema Educativo*, *Velayos*, *J. Arajol*, *H. Pascó*, *Atlantic Films*, *Balart y Simó*, *CIFESA*, *CINAES*, *Cinnamond Films*, *Exclusivas Febrer y Blay*, *E. Huet*, *S. Huguet*, *José Piñot*, y *Federico Trion*. La mitad tenían sede en Barcelona y la otra mitad en Madrid. Algunas de ellas habían disfrutado de permisos de distribución en exclusiva de películas de compañías americanas hasta que estas abrieron sucursales en el país, como fue el caso de *CIFESA* con la producción de Columbia entre 1932 y 1934, o de *Selecine* con la producción de *Paramount* a principios de los años veinte. *Universal* trabajó bajo el nombre de *Hispano American Films S.A.* durante buena parte del período. Para una aproximación al sector durante este período, vid. GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C.: *El cine español entre 1896 y 1939, Historia, industria, filmografía y documentos*, Barcelona, Ariel Cine, 2002, pp. 141-178.

⁸⁸ Para una breve aproximación a la *Cámara Española de Cinematografía*, vid. Díez Puertas, Emeterio: *El montaje del franquismo, la política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, Barcelona, Laertes, 2002, pp. 41-42.

⁸⁹ Díez Puertas, *El montaje...*, *op.cit.*, pp. 38-41. Las asociaciones de exhibidores estuvieron marcadas de cerca por los servicios consulares. Sirva de ejemplo el contenido del informe de la agregaduría comercial en España para el BFDC: “Distribution of Motion Pictures in Spain”, Barcelona, 25/II/1926. NA, RG 151, GR 1914-58, Motion Pictures, Spain, box 1313.

de nuevos títulos, así como de un uso arbitrario de la censura. A este respecto, la corrupción de los censores facilitó enormemente sus objetivos:

In the trade, it is stated, an exhibitor generally figures 15 pesetas as the cost of censorship of each film. Ten pesetas of this would constitute a "compliment" or ex officio gratuity to the censor to assure that "everything passes off all right"⁹⁰.

Los conflictos entre los empresarios de las salas y las filiales fueron provocados bien por los contratos de alquiler de películas, bien por los intentos de pactar precios ante los distribuidores, aunque casi nunca pasaron a mayores⁹¹. Las relaciones, en general, fueron buenas. Ello quedó contrastado tras la Guerra Civil, cuando el último presidente de la *Sociedad General Española de Empresarios de Espectáculos* pasó a convertirse en el director gerente de *MGM Ibérica*.

Pero como no podía ser de otra manera, las filiales contaron con su más firme aliado en los representantes diplomáticos de Estados Unidos. La Embajada y los distintos consulados comenzaron a remitir informes puntuales sobre los intereses cinematográficos norteamericanos ya durante la Gran Guerra. Conforme entraron los años veinte, sobre todo a partir de la aparición de la *Motion Picture Section*, éstos ganaron en frecuencia, profundidad y extensión⁹². En ellos se identificaba e informaba desde problemas en la comercialización (sobre todo en lo relativo al pirateo o el realquiler de cintas), número y propiedad de salas cinematográficas (se realizaron censos por distritos consulares), gustos del público, cuotas de pantalla, número de películas estrenadas, competencia extranjera, formación de productoras nacionales y, sobre todo, cualquier tipo de movimiento a favor de una política proteccionista. En ese último caso, la embajada intercedió siempre ante el gobierno español. La importancia del mercado ibérico (España y Portugal se computaban como una misma plaza), que a lo largo del periodo representó en torno a un 2% del total de las ventas de

⁹⁰ Extracto de un informe interno de la *Motion Picture Section* del BFDC: "Cost of Censorship in Spain", Washington D.C., 4/VI/1935. NA, RG 151, Entry 14, GR 1914-58, Spain, caja 453.

⁹¹ Sirva de ejemplo el amago de boicot de los empresarios catalanes a *MGM Ibérica* en marzo de 1936, precipitado por el comportamiento autoritario del director gerente de ésta en la negociación de los contratos de alquiler de las películas. Para la extensa correspondencia al respecto, NA, RG 84, FSP Barcelona, 1936, GR 310.

⁹² Tres son los fondos que albergan esos informes: los del Departamento de Estado; los de Embajada y consulados; y los del BFDC. NA, RG 59, DF, 852.4061; y RG 84, FSP Madrid 1915-39, 630 y 840.6; y RG 151, GR 1914-58, Motion Pictures, Spain.

Hollywood en el extranjero, quedó patente con los sucesivos viajes del comisionado George Canty a España entre 1927 y 1930.

El fracaso del proteccionismo cinematográfico en España.

Las relaciones económicas entre España y Estados Unidos en el período de entreguerras no fueron especialmente fluidas⁹³. Las trabas impuestas desde Madrid fueron *in crescendo* en casi todos los sectores conforme pasaban los años. No fue el caso de la importación de películas. ¿Cómo se explica esta singular tolerancia? La falta de una industria a la que proteger y el importante número de empleados del sector de la exhibición, dependiente de las películas norteamericanas, han sido los dos principales factores esgrimidos.

El primer movimiento legislativo que despertó la atención de los servicios consulares norteamericanos se produjo nada más abrirse la década de los veinte. Se trató de un proyecto de incremento de los aranceles que gravaban la importación de película impresionada, que, por esas fechas, ya era de procedencia abrumadoramente norteamericana. Ello causó la protesta inmediata de filiales y exhibidores. Finalmente, el aumento aprobado fue considerablemente menor del inicialmente proyectado⁹⁴. Habría que esperar a los estertores de la dictadura de Primo de Rivera para la llegada de iniciativas de corte proteccionista.

El primer acontecimiento que mereció una atención especial de los servicios consulares fue el *Congreso Español de Cinematografía*, celebrado en Madrid en octubre de 1928. Promovido y financiado por sectores nacionalistas agrupados bajo la *Unión Artística Cinematográfica Española*, su gran objetivo era servir de impulso a una política de fomento de la producción de películas nacionales que incluyese la reducción de las importaciones de cintas extranjeras y estuviese pilotada por el Estado. La inspiración procedía claramente de la Italia fascista. De hecho, los diplomáticos norteamericanos no tardaron en detectar la

⁹³ Para las complejas relaciones comerciales durante el periodo, MONTERO, *El despliegue de la potencia americana...*, *op.cit.*

⁹⁴ La polémica tuvo reflejo inmediato en algunos medios norteamericanos distinguidos por adoptar un tono victimista ante cualquier iniciativa proteccionista europea: "Spain May Bar Films", *The New York Times*, 27/XI/1921. Para el seguimiento diplomático del proyecto de ley, NA, RG 84, FSP Madrid 1921 y 1922, 630 y 840.6.

mano transalpina en la organización del evento, concretamente a través de la distribuidora estatal *L'Unione Cinematografica Educativa (LUCE)*. Pero ni siquiera eso les quitó el sueño: "I don't believe that it is worthwhile paying much attention to this. If only the promoted efforts of L.U.C.E are behind it I cannot figure that it will shake the world" ⁹⁵.

Tampoco lo hicieron las conclusiones adoptadas en el Congreso entre las que se encontraba la apuesta por promover un Proyecto de Ley de Protección a la Cinematografía, la obligatoriedad de que los cines proyectasen un mínimo de películas españolas o la adopción de un modelo de cine educativo inspirado en el LUCE⁹⁶. Las filiales y la MPPDA se sentían fuertes en España. Tenían razones objetivas para ello. Además de contar con el respaldo sin fisuras del sector de la exhibición, compuesto por elementos conservadores cercanos al poder, la ausencia de una mínima organización industrial de la producción hacía inviable cualquier tipo de medida proteccionista que incluyese una disminución drástica de la importación de cine americano (la sustitución de las películas norteamericanas por europeas ni siquiera se contemplaba por aquel entonces), ya que ello no haría sino poner en peligro numerosos puestos de trabajo en el sector de la exhibición, además de enemistar al estado con los empresarios del espectáculo. Pero pese a que la industria americana estuvo acertada en su análisis, ello no le ahorró algunos sobresaltos.

El 26 de febrero de 1929 el Ministerio de Economía Nacional decretó la formación de un consejo asesor que, en el plazo de un mes, debería informar al gobierno acerca de las medidas más adecuadas para potenciar la creación de una industria nacional de producción de películas. En el texto legal se dejaba entrever la disposición del gobierno a adoptar una cuota de pantalla que garantizase la proyección de filmes nacionales, a impulsar una gran productora local y, por último, a evitar "el predominio de la industria extranjera", es decir,

⁹⁵ Extracto de una carta de North a Canty, Washington D.C., 28/IV/1927. NA, RG 151, GR 1914-58, Motion Picture, Spain, Caja 1313. La organización y celebración del congreso dio lugar a varios informes que coincidían en el tono de la cita aportada. El desdén que transmitían contrastó con el tono victimista adoptado por la prensa norteamericana: "Spanish Organize Against Our Films", *The New York Times*, 20/III/1928.

⁹⁶ El Congreso se celebró en el Palacio de Cristal del Parque del Retiro entre el 12 y el 20 de octubre de 1928. Para una somera aproximación a las conclusiones adoptadas por los participantes, vid. GARCÍA FERNÁNDEZ, *El cine español entre 1896 y 1939...*, op.cit., pp. 279-280.

norteamericana⁹⁷. Se ha defendido que esta medida estuvo directamente relacionada con las propuestas esgrimidas por el congreso del año anterior, mientras que la documentación norteamericana incide en el protagonismo del recién creado *Consejo Nacional de Cinematografía*⁹⁸.

La respuesta de la industria fue contundente. Filiales y exhibidores se dispusieron a torpedear el consejo asesor recién creado. Consecuencia de sus presiones, la fecha inicialmente contemplada para la presentación de la propuesta proteccionista fue aplazada una y otra vez. Por su parte, la Embajada norteamericana no tardó en tomar cartas en el asunto. El 12 de abril de ese mismo año, el máximo representante de Estados Unidos en España se entrevistó personalmente con el General Primo de Rivera para entregarle en mano una carta en la que se remarcaba la importancia de la industria cinematográfica en Estados Unidos y se solicitaba, de forma sutil, que se evitase adoptar cualquier iniciativa "en su contra"⁹⁹. Se trataba del mismo texto presentado ese mismo mes por distintos embajadores norteamericanos a los jefes de gobierno de Alemania, Austria, Hungría y Checoslovaquia ante las últimas iniciativas cinematográficas de sus respectivos gobiernos. Probablemente, el ejecutivo español eligió el momento confiado en que Estados Unidos no fuese capaz de plantar cara en todos los frentes a la vez. Se equivocó.

Los acontecimientos que siguieron a esa entrevista no quedan claros en la documentación consultada. Existe constancia documental de varios encuentros entre el Embajador y el Ministro de Economía al respecto, así como de un nuevo viaje del comisionado Canty a España para reforzar la presión sobre el gobierno español. Lo único constatable es que tras esos movimientos, la medida fue finalmente aparcada por el ministerio. Se ha sugerido que el impacto tecnológico que supuso la introducción del cine sonoro sobre la incipiente producción española acabó de un plumazo con cualquier lógica

⁹⁷ *Gaceta de Madrid*, 3/III/1929.

⁹⁸ Vid. DÍEZ PUERTAS, Emeterio: "La legislación española sobre cine", *Cuadernos Hispanoamericanos*, 615 (septiembre 2001), p. 74. Para el seguimiento de la diplomacia norteamericana, NA, RG 151, GR 1914-58, Motion Picture, Spain, box 1313.

⁹⁹ Telegrama nº 724, Departamento de Estado a Embajada en Madrid, Washington D.C., 4/IV/1929. NA, RG 84, FSP Madrid, 1929, GR 840.6.

proteccionista¹⁰⁰. Ciertamente o no, hay que reconocer que como excusa para la marcha atrás sonaba más convincente –o menos dolorosa– que una posible cesión ante las presiones norteamericanas. La primera confrontación entre el proteccionismo cinematográfico español y la MPPDA había resultado en una victoria sin paliativos para la industria norteamericana.

La presencia de intereses extranjeros tras los movimientos proteccionistas fue una posibilidad manejada constante y obsesivamente por los norteamericanos, en especial por la MPPDA, que de esa forma esperaba obtener una mayor colaboración de Washington. Lo cierto es que, como muestra el caso español, los norteamericanos tenían razones más que fundadas para sospechar de las intenciones de la Italia fascista. Como hemos visto, la sombra italiana ya fue identificada tras el congreso de 1928. Lo mismo ocurrió con la polémica iniciativa del año siguiente. Las sospechas hacia las potencias fascistas quedarían totalmente confirmadas durante el periodo republicano. Así, parece demostrado que las diferencias entre importadores de cine norteamericano y alemán jugaron un papel clave en la escisión de la *Cámara Española de Cinematografía*, mientras que la sombra italiana volvió a dejarse ver en la organización del *Congreso Hispano Americano de Cinematografía* de 1931 y los movimientos proteccionistas del bienio 1934-35. Curiosamente, cuando España y Francia incluyeron el intercambio cinematográfico en un acuerdo comercial sellado en noviembre de 1931, el asunto ni siquiera mereció la redacción de un informe por los observadores americanos.

Hacia el final de los años veinte las compañías norteamericanas estaban preparadas para asumir el reto tecnológico y comercial que implicaba la transición del cine mudo al sonoro en España. Las filiales no estimaron gastos a la hora de publicitar el nuevo avance técnico. La *Exposición Internacional de Barcelona*, inaugurada el 19 de mayo de 1929, fue considerada como el escaparate ideal para presentar la innovación en sociedad. Aunque el despliegue de medios de las filiales fue menor al previamente planeado como protesta por la Real Orden de febrero, el mismísimo Alfonso XIII –conocido cinéfilo– disfrutó de una proyección muy particular preparada con esmero por las

¹⁰⁰ DÍEZ PUERTAS, "La legislación...", *art. cit.*, p. 75.

grandes productoras de Hollywood. En ella, estrellas como Maurice Chevalier, Harold Lloyd, Dolores del Río, Warner Baxter, Sue Carroll o Nick Stuart dirigían unas palabras al monarca expresando su deseo de que el evento resultase lo más exitoso posible¹⁰¹.

A falta de estudios que investiguen el tema en profundidad, todo parece indicar que la introducción del sonido en España fue exitosa y no excesivamente traumática¹⁰². Al igual que en otros mercados, durante el período 1929-31 las filiales trataron de explotar sus cintas estrella filmando versiones en castellano¹⁰³. Estos rodajes contaron con la participación de artistas españoles como el director Benito Perojo, el guionista Gregorio Muñoz Seca y los actores Pedro Martínez Serra, Carlos Villarias, María Fernanda Ladrón de Guevara o Rosita Ballesteros. Aun así, el formato más extendido en este periodo fue el de las películas en versión original subtitulada y, conforme se introdujeron los avances técnicos necesarios, las películas dobladas al castellano¹⁰⁴. Las películas dobladas resultaban especialmente atractivas en un país donde la tasa de analfabetismo superaba la mitad de la población, por lo que el proceso se convirtió pronto en todo un negocio, algo que *MGM Ibérica* supo interpretar para reforzar su posición de liderazgo en el mercado¹⁰⁵.

La llegada del sonido también dio nuevos bríos y argumentos a aquellos sectores que propugnaban la necesidad de adoptar medidas proteccionistas

¹⁰¹ La noticia fue recogida en la prensa norteamericana: "Spanish Talkie Made for King", *Los Angeles Times*, 14/VI/1929; "Talkies for Barcelona", *The New York Times*, 29/VI/1929.

¹⁰² Contrariamente, la prensa norteamericana destacó la supuesta resistencia de los espectadores españoles a renunciar al cine mudo como ejemplo del peso de la tradición y las costumbres en el país. Sirvan de ejemplo: "Old Silence Films Give Spaniards Joy", *Christian Science Monitor*, 3/IX/1930; o "Sound Films in Spain", *The New York Times*, 18/V/1930.

¹⁰³ Las versiones multilingües (generalmente en castellano, francés, sueco y alemán), tuvieron una corta vida por sus elevados costes y, sobre todo, los rápidos avances técnicos en el campo del doblaje. *Metro* fue la productora norteamericana que más firmemente apostó por importar artistas extranjeros, mientras que *Paramount* optó por rodar las versiones en sus estudios parisinos. Para el último acercamiento al respecto, Vid. VINCENTEAU, Ginette: "Hollywood Babel. The Coming of Sound and the Multiple-Language Version", en HIGSON y MALTBY (eds.), *Film Europe... op.cit.*, pp. 207-224.

¹⁰⁴ Vid. GUBERN, Román; *El cine sonoro en la República (1929-1936)*, Barcelona, Lumen, 1977; *El paso del mudo al sonoro en el cine español. Actas del IV Congreso de la Asociación Española de Historiadores del Cine*, tomo I, Editorial Complutense, Madrid, 1993; y ESTEVILL, Josep: "La industria española del cine y el impacto de la obligatoriedad del doblaje en 1941", *Hispania*, 202 (1999), pp. 680-681.

¹⁰⁵ Entre 1932 y 1936 nueve empresas apostaron por el doblaje: *CEA* (1932), *Ballesteros* (1933), *MGM Ibérica* (1933), *Fono-España* (1933), *Lepanto* (1935), *Roptence* (1935), *Cine-Arte* (1935), *Voz de España* (1935) y *Acústica S.A.* (1935). Los intereses en este sector serían decisivos en la ordenación de obligatoriedad del doblaje decretada por el primer franquismo.

contra el cine norteamericano como requisito indispensable para fomentar el cine nacional y, ahora, defender la lengua castellana¹⁰⁶. Sin embargo, el pujante nacionalismo español no encontró eco a sus propuestas hasta la llegada al poder de la coalición *radical-cedista* durante la Segunda República. Los gobiernos republicanos que se sucedieron entre 1931 y 1933 estuvieron más preocupados por “dotar a los trabajadores del cine [en su inmensa mayoría del sector de la exhibición] de una legislación social mínima”¹⁰⁷, que por impulsar la producción nacional, asociada a los productores, en su mayor parte cercanos a la derecha política e ideológica. La distancia entre la izquierda republicana y los productores cinematográficos fue patente durante todo el periodo.

El primer intento visible de impulsar medidas proteccionistas durante la Segunda República se dio durante la celebración del *Congreso Hispano Americano de Cinematografía* en otoño de 1931. Proyectado durante la dictadura de Primo de Rivera por los mismos grupos que habían impulsado el congreso de 1928 y la Real Orden de 1929, el evento se había planteado con dos retos: formar un frente común de las naciones iberoamericanas para frenar la proyección internacional de películas consideradas ofensivas por algunos de esos países (cintas de las que hablaremos en el siguiente epígrafe); y propiciar el nacimiento de una industria del cine en castellano que reemplazase al cine norteamericano en las pantallas. Dichos objetivos distaban mucho de suponer una prioridad para el gobierno provisional republicano instaurado en abril de 1931, por lo que la organización del evento, inicialmente planeada para el mes siguiente, quedó en tela de juicio durante un tiempo. La confirmación de asistencia de varias de las delegaciones extranjeras inclinó finalmente la balanza a favor de su celebración en octubre de 1931.

Al igual que en ocasiones precedentes, la embajada norteamericana y las filiales no tardaron en buscar una mano extranjera tras la convocatoria del evento. Volvieron a encontrarla. Según varios informes, la empresa que más se

¹⁰⁶ El gobierno español prestó bastante atención al trato del castellano realizado en las versiones multilingües, como demuestra el viaje del embajador español a Hollywood en 1930 o la protesta al respecto formulada un año después junto a 16 países latinoamericanos ante los principales estudios: “Spanish Films Lure Envoy”, *Los Angeles Times*, 8/VII/1930; o “La Pureza del español en el cine sonoro”, *Revista de las Españas*, núms. 53-54 (enero/febrero 1931), pp. 98-99.

¹⁰⁷ DÍEZ PUERTAS, “La legislación...”, *art. cit.*, p. 76.

habría destacado en la organización del congreso fue la compañía de reciente fundación *Cinematográfica Nacional Española S. A.* (CINAES), dirigida por dos súbditos italianos, Alejandro Campa y Ernesto Carpi. Según esos informes, ambos eran de filiación fascista y trabajaban codo con codo junto al consulado italiano¹⁰⁸. El escaso interés que el propio gobierno español prestó a lo debatido en el congreso evitó la intervención norteamericana.

Aunque el congreso no consiguió promover ningún tipo de medida concreta¹⁰⁹, sí inspiró la creación de dos de las productoras más emblemáticas del cine español del período republicano y del primer franquismo: *Cinematográfica Española Americana (CEA)*, en 1932; y *Compañía Industrial Film Español S. A. (CIFESA)*, en 1933. Ambas destacaron pronto por una producción marcadamente nacionalista, sus nexos con intereses italianos y alemanes, ejemplificados por la alianza comercial entre CEA e *Hispania Tobis S. A.*, y la labor de ambas en la afiliación de España a la *Cámara Internacional del Film*, instrumento al servicio de la propaganda nazi¹¹⁰. La filosofía de ambas empresas se hizo pronto visible en el seno de la *Asociación Nacional de Productores Cinematográficos*, creada en 1934 con el objetivo de conseguir del Estado, ahora controlado por la derecha política, la adopción de medidas proteccionistas en favor de las productoras nacionales¹¹¹. Fruto de esa campaña, el parlamento estableció un *Consejo Nacional de Cinematográfica* a finales de 1933 con el encargo de encauzar las ansias intervencionistas. Sin embargo, y a pesar de estos movimientos, ninguna de las tres iniciativas presentadas en el Congreso de los Diputados salió adelante.

La victoria del Frente Popular en las elecciones de febrero de 1936 redirigió nuevamente la atención del Estado a la protección de los trabajadores de la exhibición. Los sectores nacionalistas que venían solicitando la adopción de medidas proteccionistas tuvieron que esperar al franquismo para lograr su propósito.

¹⁰⁸ "The Campaign Against American Motion...", *doc.cit.*, p.2. Alejandro Carpi residía en Barcelona desde la Gran Guerra, cuando trabajó para los servicios de espionaje italianos. Tras la contienda permaneció en España conectado a intereses económicos de todo tipo.

¹⁰⁹ Para las conclusiones del Congreso, *Boletín de Información del Congreso Hispano Americano de Madrid*, Madrid, Ministerio de Trabajo y Formación, 1931.

¹¹⁰ DÍEZ PUERTAS, *El montaje...* *op.cit.*, p. 36.

¹¹¹ *Ibid.*, pp. 43-44.

Las relaciones entre la España republicana y Washington no fueron fáciles, especialmente en el terreno comercial. Las ansias nacionalizadoras de Madrid sobre las principales inversiones estadounidenses no facilitaron las cosas. El cine, como casi siempre, representó una excepción. El margen de mercado de las filiales se mantuvo o aumentó durante el período y las películas norteamericanas siguieron llegando a España sin problemas. Eso sí, ello no evitó roces entre administración e industria cinematográfica. Las causas fueron dos: el incremento de los aranceles a la importación y, sobre todo, los crecientes problemas de las compañías norteamericanas para repatriar los capitales obtenidos por el alquiler y explotación de sus cintas debido a la precaria situación de la economía española.

Pero lo cierto es que las compañías norteamericanas continuaron viendo en España un mercado libre de las trabas que abundaban en el continente. No hay que perder de vista la complicada situación que los intereses cinematográficos norteamericanos estaban pasando en países como Alemania e Italia, ni el hecho de que las restricciones a la repatriación de divisas fuesen similares o incluso menos estrictas que las impuestas en Francia o Gran Bretaña, el segundo de los cuales representaba por sí solo la mitad de los beneficios internacionales de Hollywood. Además, en el caso español las restricciones fueron aminoradas por la obligación de doblar las películas en territorio español, algo que las grandes productoras aprovecharon para convertir al país en plataforma de exportación de sus películas hacia Latinoamérica, dando así salida a una parte de los fondos bloqueados¹¹².

En suma, España fue, incluso durante el período republicano, un “paraíso” para las compañías de Hollywood. Las cifras lo constatan. Durante 1932 se exhibieron un total de 340 filmes extranjeros en el país. De ellos, 213 fueron de procedencia norteamericana. Un año después, la cifra de películas norteamericanas exhibidas ascendió a nada menos que trescientas 314 por un total de 226 de otras nacionalidades. En 1934 fueron 250 las películas norteamericanas exhibidas, y en 1935, 225 por 181 europeas. Es decir, entre 1932 y

¹¹² Así lo constataban varios despachos de la Embajada, NA, RG 151, GR 1914-58, Motion Pictures, Spain, box 1313.

1935 se exhibieron en España más de un millar de títulos procedentes de Hollywood. Según los servicios consulares norteamericanos, la cuota de pantalla para el cine de su país osciló en torno al 80 y el 85%, mientras que el rédito medio obtenido osciló en torno a 1 millón de dólares anuales, un 2% de los beneficios mundiales acumulados por la industria¹¹³.

Mientras tanto, y pese al fracaso de las iniciativas proteccionistas, el cine español atravesó durante la primera mitad de los años treinta su primera fase expansiva. Algunas cintas nacionales llegaron a figurar como cabeza de cartel en programas compuestos mayoritariamente por títulos americanos. Y todo gracias a la lengua castellana. De todas maneras, este espacio conquistado en las pantallas lo fue muy probablemente a costa del cine europeo y no del norteamericano, que, como hemos visto, siguió reinando en las pantallas y seduciendo a los espectadores.

Las películas "ofensivas".

...Spain is one of the few countries in Europe where the local film making industry is not so strong as to bring about unfavourable governmental propaganda against imported films. The only objection that I have heard of against American films has been based on exaggerations contained therein of Spanish character, life and morals. Almost every American can recall having seen two or three films in which the villain is always depicted as Spaniard ready to stab the hero in the back¹¹⁴.

Las películas "ofensivas", es decir, aquellas que provocaban una queja oficial por parte de un estado debido a su temática o contenido, fueron el principal punto de fricción entre el estado español y las empresas de Hollywood durante el periodo de *entreguerras*. Ello no implicó que España destacase sobremanera en la comunidad internacional como país "ofendido". Alemania, Italia o México lideraron con mucho la lista de reclamaciones. Además, que los problemas en España se concentrasen en el terreno de la susceptibilidad era en

¹¹³ Datos extraídos de una serie de despachos de la Embajada: NA, RG 151, GR 1914-58, Motion Pictures, Spain, box 1313; RG 151, GR 1914-58, entry 14, Spain, Caja 453; y RG 59, DF, 852.4061. Díez Puertas (*El montaje...*, *op.cit.*, p. 66) utiliza los datos de las *Estadísticas de Comercio Exterior* sobre importación de película impresionada entre 1928 y 1936, para demostrar la hegemonía norteamericana. Sin embargo, según los informes de la embajada americana, esos datos reflejan bastante a la baja el porcentaje real norteamericano, puesto que muchas de las películas americanas que llegaron a España lo hicieron desde Gran Bretaña y, sobre todo, Francia, figurando en la aduana como importación desde esos países.

¹¹⁴ Des. nº 38, Embajada al Departamento de Estado, Madrid, 5/V/1926. NA, RG 59, DF, 852.4061/11.

el fondo una buena noticia para las compañías norteamericanas, ya que evidenciaba la debilidad española para plantar cara en un asunto mucho más sensible para las productoras: las restricciones a la importación. De hecho, podría sostenerse que el celo de los diferentes gobiernos del momento en esta materia se habría acentuado ante la necesidad de aparentar, de puertas adentro, una supuesta firmeza que, sin embargo, contrastaba con la presencia masiva de filmes norteamericanos en las pantallas nacionales. La coincidencia en el tiempo entre algunas iniciativas proteccionistas y los casos más significativos de películas “ofensivas” alimentan esa posibilidad.

Se ha sugerido que la atención de los gobiernos españoles a los contenidos de las películas extranjeras se habría inspirado en la batalla propagandística disputada en España por los contendientes de la Gran Guerra¹¹⁵. Lo cierto es que el Ministerio de Estado adjudicó a la Oficina de Relaciones Culturales en 1921 la misión de velar por la imagen internacional del país. El cine, consolidado entonces como el principal vehículo de transmisión de imágenes del momento, no tardó en quedar bajo su punto de mira. Ya en 1922, el gobierno declaró por primera vez a una película como “ofensiva” para España. Se trataba de una cinta francesa producida por una compañía norteamericana: “Les opprimés” (*Paramount*, 1923). Pero serían los títulos cien por cien estadounidenses los que coparon pronto las críticas. Películas como “Masters of Men” (*Vitagraph*, 1923) o “The Bright Shawl” (*Inspiration Pictures*, 1923) condujeron al Ministerio de Estado a solicitar la actitud vigilante del cuerpo diplomático en 1924¹¹⁶. Ese mismo año, el Ministerio de Instrucción Pública obligó a los equipos de rodaje interesados en utilizar algún monumento nacional a suministrar “copias del argumento y epígrafes narrativos o leyendas de todos sus cuadros”¹¹⁷. Según explicaba el texto de la orden, ello se hacía a objeto de evitar

¹¹⁵ Buena parte de lo aportado bajo este epígrafe viene a complementar, a partir de documentación inédita, los datos y tesis expuestos por Díez Puertas, vid. DÍEZ PUERTAS, *Historia social del cine en España*, Madrid, Fundamentos, 2003, pp. 233-278.

¹¹⁶ Ibid., p. 235.

¹¹⁷ *Gaceta de Madrid*, 7/VIII/1924.

que escenas rodadas con una supuesta finalidad turística fuesen incluidas en películas en las que el país quedase en mal lugar¹¹⁸.

Irónicamente, la excelente posición comercial de las películas norteamericanas en el país fue la herramienta más efectiva que encontraron los gobernantes para presionar en estos casos. La estrategia era bastante simple: si la productora no satisfacía las demandas españolas (que podían incluir desde leves cortes en el metraje hasta la destrucción del título original), sus intereses económicos en el país sufrirían las consecuencias. España optaba así por una línea agresiva calcada de la que venían siguiendo países como Italia o Francia. Ello no dejaba de ser arriesgado dada la estructura del mercado cinematográfico español (dependiente del cine norteamericano), su importancia relativa en los ingresos internacionales de Hollywood (en torno al 2%) y el visible peso de Hollywood en Washington. El gobierno español debía cuidarse, entre otras cosas, de no provocar una respuesta solidaria de las compañías norteamericanas que pusiese el peligro el abastecimiento de los cines y, por tanto, el mantenimiento de numerosos empleos en el sector de la exhibición, algo que la precaria economía nacional no estaba en condiciones de permitirse.

El régimen de Primo de Rivera fue especialmente susceptible en este terreno, sobre todo durante sus años de decadencia. Entre los títulos denunciados se encontraron cintas como *"The Siren of Seville"* (*Hunt Stromberg*, 1922) y *"The Black Pirate"* (*Elton Corporation*, 1926)". Los sucesos en torno a esta última, interpretada por la estelar pareja Douglas Fairbanks-Mary Pickford, anticiparon a los directivos de la MPPDA y a los diplomáticos norteamericanos las consecuencias que la falta de tacto de algunas productoras podían acarrear al conjunto de la industria¹¹⁹. Las profecías de los más agoreros no tardaron en cumplirse.

¹¹⁸ El rodaje de películas norteamericanas en España fue excepcional en la época, aunque existieron algunos ejemplos como el de *"The Spanish Jade"* (*Famous Players*, 1922), rodada parcialmente en la sevillana localidad de Carmona.

¹¹⁹ El gobierno español se sintió ofendido por la imagen que la película ofrecía del Gobernador de Barcelona, pero sobre todo porque sus protagonistas había disfrutado de la hospitalidad de la alta sociedad barcelonesa y del propio Alfonso XIII durante su estancia en España dos años antes. Existe al respecto una expresiva carta de Herron (MPPDA) para la oficina de producción de *Paramount Pictures*, fechada el 4 de febrero de 1927 e incluida en el panfleto *"Paramount Foreign Exchange Reports"*, s.f., p. 544. MHL, SC-PAR.

En 1927, el régimen decretó la prohibición de proyectar en el país cualquier película producida por *Metro* y su asociada *First National Films*. El desencadenante fue la exhibición en el extranjero de "Valencia" (*Metro*, 1926)¹²⁰. Se trataba del primer boicot comercial *de facto* instaurado por un gobierno europeo a una compañía cinematográfica norteamericana. La decisión no se debió tanto al contenido del film como al comportamiento de la compañía americana, que ese mismo año ya había sido apercibida por "The Road to Romance" (*Metro*, 1927). Con anterioridad a esa decisión, la Embajada española en Washington y la compañía cinematográfica habían alcanzado un acuerdo por el cual la productora se comprometía a eliminar todos los títulos que hiciesen referencia a España antes de comercializar la cinta. Sin embargo, la copia estrenada en Bruselas no contuvo los cambios estipulados. Tras dar cuenta desde la Embajada en Bélgica de la situación, el gobierno español optó por la mano dura¹²¹. Los diplomáticos norteamericanos no se explicaban la torpeza de la compañía, más si cabe teniendo en cuenta los antecedentes:

The Spanish, as is well known, are a very proud people, and to ridicule them, as the MGM has unquestionably been guilty of doing,...It was hoped that a valuable lesson in connecting with matters of this kind had been learned by American picture film companies from the 1925-26 incident concerning Fairbanks and Pickford, who after they had been received in Spain unusual cordiality and friendness, showed their lack of appreciation of such treatment by ridiculously caricaturing the people of the country in subsequent pictures...¹²²

Metro reaccionó movilizando todos los resortes a su alcance. Su filial en España reclutó el apoyo de la Cámara Americana de Comercio, que a su vez solicitó formalmente la intervención de la Embajada de Estados Unidos. Al mismo tiempo, la MPPDA, temerosa de que la acción sentase un peligroso

¹²⁰ Protagonizada por Mae Murray y John Hughes, a lo largo de la cinta podía verse al gobernador de Barcelona caracterizado como un crápula alcohólico sin escrúpulos. La cinta fue conocida en castellano como "El Clavel de España".

¹²¹ Carta del presidente de Will. H. Hays (MPPDA) al embajador norteamericano en España, Nueva York, 15/XI/1927. NA, RG 84, FSP Madrid, 1927, GR 840.6.

¹²² Extracto de una carta del cónsul de Estados Unidos en Barcelona a la Embajada en Madrid, Barcelona, 20/XI/1927. NA RG 84, FSP Madrid, 1927, GR 840.6. La propia prensa norteamericana empleó el caso como ejemplo de la escasa responsabilidad de algunos de los habitantes del valle de las estrellas: "In Valencia, the grotesque presentation of a Spanish nobleman was carried to such lengths as seriously to reflect on the intelligence and education of those directly responsible for this particular film". Extracto de "French Flirts and English Fops", *The New York Times*, 11/XII/1927.

precedente¹²³, solicitó la intervención del comisionado Canty y de los servicios consulares. Dos días después de la prohibición, decretada el 15 de octubre de 1927, el Embajador de Estados Unidos se reunió con el General Primo de Rivera para discutir el asunto. Tras la reunión, el dictador accedió a levantar inmediatamente la prohibición sobre *First National* para, a los pocos días, hacer lo propio con la que pesaba sobre *Metro*. Antes, la empresa se había comprometido a eliminar todas las referencias a España de la cinta y a evitar, en un futuro, la producción de películas “ofensivas” bajo amenaza de un boicot permanente¹²⁴. El resto de las productoras no se dieron por enteradas.

El *Congreso Hispano Americano de Cinematografía* celebrado en octubre de 1931 incluía como uno de los puntos fundamentales a discutir la conformación de alianzas de actuación conjunta en los casos de películas “ofensivas”. Ese asunto también había salido a relucir en la *Conferencia Interamericana* celebrada en Buenos Aires en 1926, pero sería a partir de este momento, justamente tras la irrupción del cine sonoro, cuando los distintos gobiernos cerrasen acuerdos solidarios al respecto. España, en concreto, los alcanzó con México (5/IX/1933), El Salvador (29/VIII/1935), Nicaragua (17/II/1936), Perú (29/V/1936) y Chile (19/VI/1936). El estallido de la Guerra Civil truncó la firma de convenios similares con Argentina, Bolivia, Costa Rica, Panamá y Venezuela¹²⁵.

Los gobiernos republicanos continuaron con la vigilancia activa, especialmente durante el bienio *radical-cedista*. Películas como “I am a Fugitive of a Chaing Gang” (*Warner*, 1932), “Grand Canary” (*20th Fox*, 1934) o “Hi Gaucho” (*RKO*, 1935) provocaron gestiones gubernamentales, resueltas sin mayores complicaciones¹²⁶. No ocurrió lo mismo con “The Devil is a Woman” (*Paramount*, 1935). El Ministro de Guerra y líder del principal partido derechista del momento, José María Gil Robles, fue el encargado de colocar sobre la mesa la

¹²³ “Will Other Nations Follow?”, esa pregunta que tanto inquietaba a la MPPDA se la hizo al poco tiempo la prensa norteamericana: “Spain Lifts Ban Against Movies of U.S. Company”, *Chicago Daily Tribune*, 5/XI/1927.

¹²⁴ Para las reuniones y correspondencia que llevaron a la resolución del conflicto: NA, RG 84, FSP Madrid, 1927, GR 840.6.

¹²⁵ WOLL, Allen L.: *The Latin Image in American Film*, Los Angeles, UCLA Latin American Center Publications, 1977. Además de los acuerdos sellados con países latinoamericanos, España fue sensible a las peticiones realizadas en ese campo por países como Italia y Alemania, como demostraron los casos de “The Volga Boatman” (*De Mille Pictures Co.*, 1926), “Mare Nostrum” (*Metro*, 1926), “Street Angel” (*20th Fox*, 1928) o “Hell’s Angels” (*Caddo Co.*, 1930).

¹²⁶ NA, RG 59, DF, 852.4061/I’ am a Fugitive...; DÍEZ PUERTAS, *Historia social...*, *op.cit.* pp. 238-240.

penosa imagen que, a su juicio, ofrecía la película de España en general y de la Guardia Civil y el Ejército en particular¹²⁷. El gobierno decidió aumentar entonces el tono de sus protestas. El 25 de octubre decretó la potestad del Ministerio de la Gobernación para “prohibir en territorio de la República” la exhibición de cualquier película producida por una empresa denunciada por los contenidos difamatorios de alguna de sus películas¹²⁸. Dos semanas más tarde, el gobierno lanzó un ultimátum al representante de *Paramount* en España: o su empresa retiraba de la circulación toda copia de “The Devil is a Woman”, o sería la primera empresa internacional sobre la que se aplicase la nueva ley.

¿Por qué optó el gobierno español por la beligerancia? Probablemente, la sucesión de casos en los años anteriores había ido creando el caldo de cultivo adecuado en la opinión española, especialmente en aquella que sustentaba a la precaria coalición *radical-cedista*. Pero seguramente también colaboraron las presiones en favor de medidas proteccionistas y, según las fuentes americanas, las luchas internas en el gabinete en busca de protagonismo, la actitud escasamente sensata de la casa norteamericana y, sobre todo, el tono alcanzado en la prensa progubernamental:

It is all the result of a dog fight in the cabinet here where one of the cabinet members got and strutted his stuff saying that *Paramount* would do this and without having any authority for his statements. This was followed by some bum statements from the New York *Paramount* office and now we have to do something to save the face of the politicians who can't do what they promised to do. [...] The newspapers publicity, as usual, has been the cause of most of the trouble and the papers are full of bad dope every day¹²⁹.

Fuese cual fuese el desencadenante último, lo cierto es que el caso adquirió tal magnitud que requirió la implicación de los servicios consulares y la MPPDA, que en esta ocasión envió al propio Coronel Herron a apagar el fuego (el cargo de Canty había sido suprimido un año antes). Tras una serie de negociaciones no exentas de malentendidos, la compañía norteamericana se

¹²⁷ Dirigida por Josef von Sternberg y protagonizada por Lionel Atwill y Marlene Dietrich, “Mi nombre es perdición” (su título en castellano) cuenta en una sucesión de *flashbacks* una historia trágica de amor no correspondido cuya acción se sitúa en una España carnavalesca. Díez Puertas (*Historia social...*, *op.cit.* pp. 239) aportó la curiosidad de que Gil Robles trabajó como abogado para varias de las filiales norteamericanas en España antes de entrar en política.

¹²⁸ *Gaceta de Madrid*, 27/X/1935.

¹²⁹ Extracto de una carta del representante de *Paramount* en España a Joseph I. Breen, director de la oficina de censura de Hollywood (*Production Code Administration*), Madrid, 7/XI/1935. MHL, SC-PCA, “The Devil is a Woman”.

avino a la última propuesta española: destrucción de una copia de la cinta, como gesto simbólico para calmar los ánimos en España; y retirada de circulación de la película en el extranjero. Los americanos habían retrasado el visto bueno por el precedente que podía sentar a nivel internacional, pero tras los contactos llevados a cabo por Herron, la MPPDA aconsejó ceder¹³⁰. *Paramount* quedó profundamente marcada a partir de entonces ante la derecha española.

Otra de las consecuencias del caso fue la decisión española de autorizar al cónsul en la costa oeste a desplazarse a Los Angeles el tiempo que fuera necesario en cuanto se detectase la producción de algún film relacionado con España¹³¹. Enrique Carlos de la Casa, Cónsul en San Francisco, no tardó en ejercer sus nuevas funciones. El rodaje de "A Message to García" (20th Fox, 1936), cinta ambientada en la guerra de Cuba, fue el desencadenante. La compañía norteamericana, en buenas relaciones con la derecha española, permitió acceder al diplomático al guión¹³². El franquismo tomaría buena nota de ambas medidas. Tras la Guerra Civil no tardó de hecho en abrir un consulado estable en Los Angeles; mientras que ya durante la Segunda Guerra Mundial, contó con el dudoso privilegio de destrozar, literalmente, el guión original de la adaptación cinematográfica de una conocida obra de Ernest Hemingway ambientada en la guerra civil española, "For Whom the Bell Tolls" (Paramount, 1943).

1.3. El cine como instrumento de la diplomacia norteamericana.

El medio cinematográfico se convirtió incluso antes de la I Guerra Mundial en mucho más que un espectáculo. Su consideración como artificio cultural capaz de transmitir información, inculcar ideología e influir sobre los modos de conducta no pasó desapercibida para las distintas administraciones. La

¹³⁰ La documentación norteamericana (NA, RG 59, DF, 852.4061/The Devil is a Woman 1-17) otorga la responsabilidad de la decisión final de *Metro* a Herron y la MPPDA, no a la opinión del Departamento de Estado, como se apunta en DÍEZ PUERTAS, *Historia social...*, *op.cit.* p. 239.

¹³¹ La noticia no tardó en ser relacionada por la prensa norteamericana con el último caso de película ofensiva: "Spanish Consul Moves Nearer to Film Center", *Christian Science Monitor*, 9/XII/1935.

¹³² MHL, SC-PCA, "A Message to García"; y NA, RG 59, DF, 852.4061/A Message to García 1-3. Las buenas relaciones entre 20th Fox y la derecha española se cimentaron sobre el tratamiento favorable dado a la derecha por la versión en castellano de su noticiario *Fox Movietone News*, algo que tendría continuidad durante la guerra civil y en la inmediata posguerra.

utilización de las imágenes como instrumento propagandístico de puertas adentro puede rastrearse en Estados Unidos durante la guerra frente a España (1898), en Gran Bretaña durante la II Guerra Boer (1899/1902) y ya, de manera generalizada, en buena parte de los contendientes durante la I Guerra Mundial. Ese conflicto abrió también las puertas a la instrumentalización del cine en el exterior, es decir, a convertir al medio en herramienta diplomático-propagandística al servicio de los estados beligerantes. Estados Unidos no iba a ser menos. Washington ya no olvidaría las posibilidades del cine como agente diplomático.

Las películas del CPI

Al poco de entrar Estados Unidos en guerra una serie de informes elaborados por sus servicios consulares en España advirtieron la necesidad de iniciar algún tipo de operación de imagen destinada a contrarrestar la propaganda germana. En uno de esos informes se proponía difundir películas de manera genérica. En ese sentido iban las sugerencias realizadas al respecto por los consulados aliados¹³³. Las cintas no tardaron en llegar, aunque con una temática distinta a la propuesta por italianos, británicos y franceses.

La revolución rusa de febrero de 1917 había alimentado el interés del presidente Wilson y de George Creel por extender la labor del CPI más allá de las fronteras nacionales. En octubre de ese mismo año partió hacia Rusia la primera misión propagandística norteamericana en el extranjero. El cine fue el medio estrella¹³⁴. Sólo un mes más tarde, Frank J. Marion, presidente de la importante cinematográfica *Kalem Corporation* partió hacia España con una cantidad considerable de dinero y varias decenas de películas en el equipaje. Su misión, dictada por carta por el propio presidente Wilson, consistiría en llevar a cabo una labor "franca y educativa" de información a los españoles sobre "la vida en América, nuestros objetivos y nuestros ideales" ¹³⁵. Su principal herramienta debía

¹³³ MONTERO, "Imágenes, ideología y propaganda...", *art.cit.*

¹³⁴ Vid. STARTT, James D.: "American Film Propaganda in Revolutionary Russia", *Prologue*, vol. XXX, nº 3 (Otoño 1998), pp. 166-179.

¹³⁵ MONTERO, "Imágenes, ideología y propaganda...", *art.cit.*; WOLPER, "Wilsonian...", *art.cit.*, pp. 17-34; CREEL, *How... op.cit.*, pp. 336-347; y MOCK y LARSON, *Words... op.cit.*, pp. 263-285.

ser la proyección de películas documentales de carácter educativo. El cine comercial no fue considerado apropiado para esta misión.

Una vez en Madrid, el enviado del CPI comenzó su tarea editando en castellano los subtítulos de las películas y cerrando la colaboración de la distribuidora más importante por entonces del mercado español, la francesa *Pathé Frères*. La sala de exhibición de esa compañía fue el escenario de las primeras sesiones propagandísticas norteamericanas en suelo español en diciembre de 1917. Poco después, las proyecciones se trasladaron a un escenario más atractivo, el Teatro Benavente, hasta entonces marco de sesiones cinematográficas italianas, francesas y británicas. Allí se sucederían desde entonces múltiples proyecciones americanas hasta el final de la guerra¹³⁶.

Una vez vencidas las resistencias del Embajador, contrario a cualquier tipo de programa informativo, el debate se centró en la orientación temática de los mensajes. Una de las dos posiciones optaba por seguir la línea contrapropagandística cultivada por los aliados, es decir, favorecer el uso de material abiertamente anti-germano. Marion, por el contrario, optó por privilegiar aquellas imágenes y mensajes que transmitiesen la misión "evangelizadora" que Wilson le había encargado, es decir, difundir las virtudes de la sociedad norteamericana como antítesis de todo aquello que había conducido a la guerra. Marion impuso su opinión gracias a la intervención de Creel y el propio presidente¹³⁷.

Los títulos cinematográficos elegidos hablan por sí solos de la "victoria" de Marion. De los 74 sobre los que se han conseguido evidencias documentales, sólo 8 tienen que ver con el esfuerzo bélico¹³⁸. Las temáticas restantes se centraban en sistemas productivos y aplicaciones tecnológicas a la industria ("Making the Ford Automobile") o a la agricultura ("The Culture of Apples in the United States"); paisajes típicamente norteamericanos de entornos naturales ("Santa Catalina Island, California") y urbanos ("The City of Denver"); grandes infraestructuras ("Building the New Water Supply System of New York"); seguridad laboral ("Safety

¹³⁶ WOLPER, "Wilsonian... *art. cit.*, pp. 23-24; y MONTERO, "Imágenes, ideología y propaganda...", *art. cit.*

¹³⁷ MONTERO, "Imágenes, ideología y propaganda...", *art. cit.*

¹³⁸ MONTERO, *El despliegue...*, *op. cit.*, apéndice IX.

First"); u ocio y esparcimiento ("Surf Riding in Hawai"). No faltaron tampoco guiños a la huella española en Estados Unidos ("The Old Spanish City of Santa Fe"; "The City of San Francisco") o películas especialmente interesantes para la economía local, como las relacionadas con la explotación y comercialización del olivo o la naranja ("The Olive Industry of California", "The Orange Industry of California").

Distribuidas por personal del CPI y gracias a la red comercial de *Pathé*, las cintas alcanzaron numerosas capitales de provincia además de Barcelona. Las proyecciones llegaron también a colegios, universidades e incluso cuarteles, lo que evidencia un intento por acercarse a grupos determinados¹³⁹. En Barcelona, la Cámara Americana de Comercio cultivó la asistencia a las proyecciones de círculos empresariales. Para llegar a las masas, sin embargo, el formato preferido fueron las proyecciones públicas al aire libre de aquellos títulos que habían despertado mayor interés, como "Fabricando un automóvil" ("Making the Ford Automobile"). El acceso a las proyecciones fue, en la mayoría de los casos, gratuito.

Según los estudios existentes, medir el impacto de la campaña propagandística del CPI en la desestructurada opinión pública española es harto complicado. Ambos autores coinciden en señalar que el hecho de que varias ciudades nombrasen hijo predilecto al presidente de Estados Unidos o que rebautizasen varias calles bajo su nombre, no hace sino transmitir la idea de que los frutos de la campaña del CPI los recogió principalmente la figura del presidente Wilson, y no tanto la imagen de Estados Unidos, por no hablar de la valoración de su intervención bélica. En ese sentido, el papel del cine fue probablemente mínimo, puesto que sus contenidos no abarcaban temas propiamente políticos. La influencia de la campaña cinematográfica del CPI y, sobre todo, de las múltiples películas de entretenimiento norteamericanas que comenzaron a inundar las pantallas de Madrid y Barcelona fue, probablemente, la del reforzamiento de una serie de tópicos preestablecidos acerca de Estados Unidos y sus ciudadanos, que iban desde la admiración hacia el progreso social y

¹³⁹ CREEL, *How...*, *op.cit*, p. 388.

material del país, hasta la crítica irracional del supuesto consumismo e inmoralidad norteamericanos.

Cine educativo, formativo e industrial.

Como hemos apuntado, el cine en la España de los años veinte se convirtió en todo un fenómeno social de masas. A diferencia de la década anterior, incluso las clases medias y altas comenzaron a cultivar una cierta pasión por el cinematógrafo, a la que pronto se unió la advertencia del potencial transmisor del medio, concretamente con finalidades formativas y educativas. La prensa española recoge como durante aquellos años se comenzó a popularizar entre esos grupos la propiedad de pequeños proyectores con los que organizar pases privados¹⁴⁰. Ese fenómeno no escapó a los informes del servicio consular norteamericano, que veían en la comercialización de documentales educativos una fuente de negocio por explotar para las productoras norteamericanas¹⁴¹. Las grandes empresas norteamericanas presentes en España, como la ITT, no tardaron en inaugurar su propia sala de proyecciones.

Conforme avanzaba la década de los veinte, desde Washington comenzó a valorarse tímidamente la posibilidad de utilizar el medio cinematográfico como instrumento diplomático en tiempos de paz. En España, la primera oportunidad de emplear el medio con ese objetivo la ofrecieron las dos grandes reuniones internacionales celebradas en el país en 1929: la Exposición Internacional de Barcelona y la Exposición Iberoamericana de Sevilla. En Barcelona fueron las filiales las encargadas de la programación cinematográfica, pero en Sevilla sería la propia delegación quien se ocupó de ello.

El gobierno estadounidense apostó desde el principio por rentabilizar la participación en la exposición de Sevilla tanto en términos económicos, como en términos de imagen¹⁴². Con ello en mente, uno de los tres edificios que albergaban la representación norteamericana se dedicó en exclusiva a la proyección cinematográfica, parece ser que con gran éxito de público pese a la

¹⁴⁰ MONTERO Y PAZ, "Ir al cine en España...", *op.cit.*

¹⁴¹ Esos informes se realizaban a petición de la sección de cine industrial y educativo de la división cinematográfica del BFDC. NA, RG 151, GR 1914-58, Motion Pictures Publicity, Spain, Caja 1651.

¹⁴² Para la importancia concedida por Estados Unidos a cultivar su imagen en la Exposición de Sevilla, MONTERO, *El despliegue...*, *op.cit.*, pp. 666-672.

temática industrial y educativa de las cintas. La excepción temática fueron una serie de cintas sobre el último viaje del Presidente Hoover por Latinoamérica, algo que parece ser inspiró al General Berenguer cuando, un año más tarde, envió una película al presidente americano presentándose como nuevo jefe de gobierno en España¹⁴³. Algunas de las películas exhibidas en Sevilla agradaron en tal forma, que años más tarde serían solicitadas en préstamo por empresas españolas, como pasó con el filme industrial "A Modern Goliath"¹⁴⁴.

Exceptuando la presencia en las exposiciones internacionales de 1929, el gobierno norteamericano cedió la iniciativa de los contactos cinematográficos no comerciales en España a las empresas privadas durante el periodo de entreguerras, actuando como mero intermediario entre la administración española y las productoras norteamericanas. Esos contactos aumentaron especialmente en los años treinta pese a la creciente tirantez de las relaciones bilaterales. En febrero de 1931, por ejemplo, el Ministerio de Economía Nacional solicitó a la Embajada norteamericana el préstamo de seis películas agrícolas, cinco de las cuales llegaron a España al poco tiempo: "Saving the Soil by Terracing", "Cooperative Marketing in the United States", "The Forest and Water", "The Forest and Wealth", "The Master Farmer" y "That Brush Fire". El interés de la República por emplear el cinematógrafo en su intento de elevar la productividad del campo español fue explotado por los productores norteamericanos, que contaban con el consejo y orientación de su Embajada. Así, una serie de informes establecieron que la oferta debía concentrarse en cuatro campos: cultivo de cítricos, comercialización, canalización de regadíos y fumigación mecánica. Otro ejemplo sería la solicitud elevada en 1933 por la Generalitat de Cataluña al BFDC del préstamo de películas de carácter formativo¹⁴⁵.

¹⁴³ "Spain to See Hoover Tour Movies", *The New York Times*, 21/I/1929; o "Hoover Receives Talkie From Spain", *The Washington Post*, 8/VII/1930.

¹⁴⁴ Como en el caso de la filial española del gigante industrial norteamericano de baterías eléctricas *Bucyrus-Erie Company*. NA, RG 151, GR 1914-58, Motion Pictures Publicity, Spain, Caja 1651. Parece ser que algunas de esas películas también habrían sido enviadas a la Exposición de Barcelona.

¹⁴⁵ NA, RG 151, GR 1914-58, Motion Pictures, Spain, Caja 1313 y RG 151, GR 1914-58, Motion Pictures Publicity, Spain, Caja 1651.

Capítulo 2. Tiempos de guerra: 1939/1945.

Entre julio de 1936 y mayo de 1945 España vivió la guerra de cerca: en su propio terreno los tres primeros años y como espectadora de excepción después, al desencadenarse un nuevo conflicto mundial. Las películas norteamericanas no dejaron de proyectarse en todo ese periodo. Ni la destrucción de la Guerra Civil, ni la abierta beligerancia de influyentes sectores del bando vencedor, ni la conjura de alemanes e italianos fueron capaces de sacar del mercado español al cine de Hollywood. La irrupción de Estados Unidos en la II Guerra Mundial marcó además el inicio de una rápida recuperación de las posiciones perdidas por las películas norteamericanas, gracias a la intervención en el sector de la misión diplomática estadounidense desplegada en el país. Por un lado, el valor propagandístico de las pantallas comerciales y la posibilidad de instrumentalizar económicamente el comercio cinematográfico motivaron el interés de la embajada por el cine. Por otro, la misión norteamericana incorporó el medio cinematográfico a su incipiente campaña informativa y propagandística desarrollada en el país, enlazando así con la labor desempeñada por el CPI durante la Gran Guerra y reabriendo un capítulo de la presencia del cine estadounidense en España que no se cerraría ya durante todo el franquismo.

2.1. La España *Nacional* y el cine de Hollywood.

Como todos los estados de su época, especialmente los de carácter totalitario, la España *nacional* o franquista iba a mostrar desde el “Alzamiento” de julio de 1936 su deseo por controlar e instrumentalizar todos los medios de comunicación del país. Radio y prensa escrita fueron los dos grandes medios utilizados en el esfuerzo militar franquista durante la Guerra Civil. El cine ocupó un segundo plano¹⁴⁶. Ante la ausencia de una producción propia, el interés franquista por este medio se concentró en dos aspectos: mantener el flujo de

¹⁴⁶ Para una aproximación colectiva al esfuerzo propagandístico de los contendientes, vid. PIZARROSO, Alejandro et al.: *Propaganda en guerra*, Salamanca, Consorcio Salamanca 2002, 2002.

ingresos generado por la exhibición cinematográfica y endurecer y generalizar la vigilancia moral del medio. El cine norteamericano fue al mismo tiempo víctima del celo censor de los alzados y sostén de la actividad económica entorno a la exhibición cinematográfica, dando inicio así a la ambigua actitud que caracterizaría a la política cinematográfica franquista en relación con la presencia de las películas de Hollywood en España.

Esa ambigüedad se hizo más visible todavía durante los tres primeros años transcurridos tras la Guerra Civil (1939/1941), coincidentes a su vez con la fase de neutralidad de Estados Unidos en la II Guerra Mundial. Durante ese periodo, el cine norteamericano vivió sus peores años en España debido a la ofensiva falangista, alemana e italiana por expulsar del mercado español al cine anglosajón. Sin embargo, a finales de 1941, pocas semanas después de iniciarse la intervención de Estados Unidos en la nueva contienda mundial, la presencia de las películas de Hollywood daba señales de recuperación gracias, como veremos, a esa ambigüedad oficial a la que hemos hecho referencia.

2.1.1. La guerra civil española como marco de presentación.

Las películas de Hollywood continuaron exhibiéndose en la zona *nacional* durante toda la contienda¹⁴⁷. Ni la beligerancia política de amplios sectores del franquismo, ni el deseo de Alemania e Italia por sustituir con sus películas al cine anglosajón fueron suficientes para evitar la presencia de las cintas norteamericanas en las pantallas. La demanda del público y los intereses creados parecieron poder más que los influyentes enemigos del cine norteamericano.

Aunque en el bando republicano tampoco faltaban los críticos con Hollywood, hasta esa fecha quienes se habían manifestado con mayor frecuencia y contundencia en su contra eran los dos baluartes ideológicos de la España *nacional*: la Falange y la iglesia católica. Ambos habían colocado a Hollywood en su punto de mira mucho antes de iniciarse la contienda civil. La paranoica ideología de los fascistas españoles identificó en el cine norteamericano a uno de los agentes “quintacolumnistas” de la “internacional

¹⁴⁷ Vid. ÁLVAREZ, Rosa y SALA, Ramón: *El cine en la zona nacional, 1936-39*, Bilbao, Mensajero, 2000. También fue ese el caso de la zona republicana, vid. SALA, Ramón: *El cine en la España republicana durante la guerra civil, 1936-39*, Bilbao, Mensajero y Filmoteca Española, 1993.

judeo-masónica", que además de corromper a los ciudadanos habría impedido el natural desarrollo de un cine "auténtica y racialmente" español. Por su parte, la no menos visceral beligerancia de la Iglesia se concentró en el supuesto papel de las películas estadounidenses como canal de degradación de la moral tradicional por excelencia, una de las causas esgrimidas desde los altares para explicar la propagación de pautas de comportamiento propicias a la extensión del laicismo y, por ende, del liberalismo, el anarquismo y el socialismo en todas sus variantes.

Ambos grupos discreparon por el contrario sobre cuál debía ser la nueva política cinematográfica en la España Nacional. La Iglesia, guiada por la política oficial del Vaticano, apostó por la vigilancia moral de los contenidos a través de su acceso a la censura, por lo que no llegó a reclamar la prohibición de las importaciones. Esa sí fue la apuesta de los falangistas, que ansiaban llenar el espacio dejado en las carteleras por el cine norteamericano con cine español, alemán o italiano. A fin de evitar un choque entre ambas posturas, el incipiente régimen optó por una decisión salomónica, una de las señas de identidad de la política administrativa franquista. En este reparto de papeles, la Iglesia asumió el control de la censura y la Falange, el diseño político-administrativo de la cinematografía española.

El órgano desde el cual la Falange debía pilotar la construcción de la nueva industria cinematográfica española fue el Departamento Nacional de Cinematografía (DNC), constituido en abril de 1938 en el seno de la Delegación Nacional de Propaganda del Ministerio del Interior (a partir de diciembre, Ministerio de Gobernación). Entre los primeros movimientos del nuevo organismo destacaron sendos acuerdos bilaterales con Alemania e Italia, que vinieron a confirmar la relación especial con ambas cinematografías buscada por el primer franquismo¹⁴⁸. Semejante política exterior apenas conseguía disimular su objetivo último, que no era otro que sacar del mercado español al cine procedente de Estados Unidos. Así lo denunció la prensa de aquel país, que esgrimió esos acuerdos como una evidencia más de la creciente influencia fascista¹⁴⁹.

¹⁴⁸ DÍEZ PUERTAS, *Historial social...*, *op.cit.*, pp. 108-127.

¹⁴⁹ "The Spanish Embargo", *The Washington Post*, 23/1/1939.

Pero los planes de Falange empezaron a torcerse pronto. La sustitución del cine anglosajón por el cine fascista requería de una competencia de la que carecía la DNC: la concesión de las licencias de importación, en manos del Ministerio de Industria y Comercio (MIC). La DNC midió mal sus fuerzas. Su proyecto de centralizar las importaciones en una Cámara de Importación controlada por aquel organismo fue rechazado tajantemente por el MIC¹⁵⁰. Poco después y para disgusto de falangistas, italianos y alemanes, el gobierno franquista autorizó las primeras licencias de importación para películas norteamericanas, haciéndose eco de las demandas del sector de la exhibición, gran aliado de la presencia del cine de Hollywood en la España *nacional*.

Los argumentos esgrimidos por los exhibidores para justificar la necesidad del cine norteamericano fueron tan rudimentarios como efectivos: pan y circo. Pan para el Estado, que necesitaba los ingresos que le reportaba este sector, y circo para el pueblo, gran seguidor del cine de Hollywood. Debido al fracaso comercial del cine italiano y alemán, la única manera de garantizar los ingresos en taquilla y al mismo tiempo los miles de empleos dependientes del sector era mediante la presencia de películas norteamericanas en cartelera, las únicas que garantizaban la afluencia masiva del público. Los españoles se encontraban sin duda necesitados de sus dosis de entretenimiento “inofensivo” (garantizado por la censura) en un momento en el que otras fuentes tradicionales de ocio resultaban inaccesibles.

Con los exhibidores abanderando la defensa de la importación y comercialización del cine norteamericano, las filiales de las *majors* se lanzaron a una competición fratricida destinada a obtener la simpatía del nuevo régimen político. Con su sede central en territorio republicano y los antiguos gerentes –en su mayor parte extranjeros– fuera del país, las casas matrices optaron por poner el negocio en zona *nacional* en manos de españoles de indudable fidelidad política a las autoridades militares. El objetivo no fue otro que reanudar lo antes posible la importación de nuevas películas¹⁵¹. Todo mérito o demérito ante el

¹⁵⁰ DNC a Salvador Vidal y Batet (Presidente Paramount España), Burgos, 17/VIII/1938. AGA, SEC 3, caja 21/267.

¹⁵¹ Ejemplo magnífico del tono adoptado por las filiales fue el caso de la *MGM Ibérica* dirigida por César Alba Delibes ante la DNC durante la segunda mitad de 1938. AGA, SEC 3, caja 21/267.

nuevo régimen podía influir a la hora de obtener los ansiados permisos de importación.

Buena parte de las filiales tuvieron que responder a acusaciones relacionadas con el comportamiento de la compañía o alguno de sus empleados en zona republicana. Ese fue el caso de *Columbia*, *Warner*, *Hispano American* y *Metro*¹⁵². Sin embargo, lo que más perjudicó a las filiales fue el comportamiento de sus casas matrices en Estados Unidos. *Paramount* fue la más afectada al respecto, puesto que a la mala imagen que la compañía arrastraba ya con anterioridad a la guerra entre la derecha española, sumó las críticas al tratamiento que su noticiario hacía del bando franquista durante la Guerra Civil¹⁵³. Opuesto fue el caso de *Metro* y *20th Fox*. Ambas compañías hicieron de sus respectivos noticiarios el principal canal de la propaganda antirrepublicana en Estados Unidos¹⁵⁴. Especialmente valorados por el franquismo fueron los servicios prestados por *Fox Movietone*¹⁵⁵, que incluso envió un equipo de rodaje al país. El entusiasmo franquista de esta compañía tuvo su recompensa en forma de licencias de importación para *Hispano Fox*. Del más de un centenar de películas norteamericanas de largo y corto metraje importadas a la España Nacional durante el tiempo que se extendió la Guerra Civil, prácticamente la mitad de las licencias las acaparó esa filial. En orden cuantitativo de importancia, *MGM Ibérica*, *Radio*, *Columbia*, *Warner*, *Los Artistas Asociados* e *Hispano American* completaron el cupo¹⁵⁶.

La inmensa mayoría de esas películas fueron importadas en operaciones poco transparentes que incluían el pago de los contratos con divisas obtenidas en el mercado negro. Las autoridades económicas, sin duda con preocupaciones más transcendentales que las irregularidades en el mermado comercio cinematográfico, debieron hacer la vista gorda pese al pleno

¹⁵² Modesto Cantañé, Fernando Pascual, Lorenzo Fargas (Gerentes de salas de exhibición en Barcelona incautadas por la CNT) a la Junta Técnica del Estado y García Viñolas, San Sebastián, s.f. (1938). AGA, SEC 3, caja 21/268.

¹⁵³ ÁLVAREZ y SALA, *El cine en la zona nacional...*, op.cit., pp. 53-54.

¹⁵⁴ César Alba Delibes al Delegado del Estado para Prensa y Propaganda, Sevilla, 30/IX/1937. AGA, SEC 3, caja 21/1.

¹⁵⁵ Para la apología del bando nacionalista realizada por este noticiario, vid. ROMEISER, Jhon B.: "The Spanish Civil War and Fox Movietones", en VERNON, Kathleen M. (ed): *The Spanish Civil War and the Visual Arts*, Ithaca, Cornell University Press, 1990, pp. 71-77.

¹⁵⁶ "Relación de películas importadas después del 18 de julio de 1936", s.f. (1939). AGA, SEC 3, caja 21/1.

conocimiento de las irregularidades cometidas por los importadores¹⁵⁷. A lo largo de esta tesis veremos cómo importación de cine norteamericano y corrupción se convirtieron en sinónimos durante las dos primeras décadas del franquismo.

En noviembre de 1936, las autoridades militares auspiciaron el nacimiento del primer organismo dedicado en exclusiva a la censura del material fílmico presente en la zona nacional, la Junta de Censura de La Coruña. Reformada en febrero de 1937, la censura mereció a finales de ese año la primera disposición legal dedicada al cine por el gobierno de los sublevados, emitida por la Secretaría General del Estado¹⁵⁸. Las competencias en la materia quedaron integradas en febrero de 1938 en la Delegación Nacional de Prensa y Propaganda, que ese mismo mes creó la Junta Superior de Censura Cinematográfica, que a su vez delegó en la ultraconservadora Asociación Católica de Padres de Familia de Sevilla la revisión de todas las películas existentes en territorio “liberado”. Su postura hacia el cine norteamericano, contaminada por todos los tópicos tradicionales del antiamericanismo conservador, no era precisamente positiva:

No podemos olvidar que en la cuestión del cine, además de los intereses materiales, también están en juego intereses políticos, morales y religiosos; pues, debido a que la mayoría de las casas productoras yanquis están en manos de judíos y masones, éstos desarrollan, a través de las películas, su campaña de descristianización de la sociedad¹⁵⁹.

El celo censor y la inoperancia administrativa del nuevo organismo entró en conflicto con los intereses de exhibidores y distribuidores, obligados a entregar todas sus películas al gabinete censor para conseguir la pertinente autorización de explotación. En marzo de 1938, y ante la dilación con la que la nueva Junta resolvía sobre cada uno de los casos, las partes afectadas comunicaron su disgusto a las autoridades, subrayando la importancia de las proyecciones cinematográficas a la hora de generar recursos económicos para el Nuevo

¹⁵⁷ Informe anónimo para Jefe DNC: “Consideraciones a advertir a Burgos o Salamanca, a propósito de las manifestaciones hechas por las casas importadoras de traer películas aun cuando no se les concedan divisas”, s.f. (1938). AGA, SEC 3, caja 21/268.

¹⁵⁸ BOE, 12/XII/1937.

¹⁵⁹ Asociación de Padres de Familia de Sevilla al Delegado del Estado para Prensa y Propaganda, Sevilla, 22/I/1938. AGA, SEC 3, caja 21/279.

Estado¹⁶⁰. Los retrasos y retenciones injustificadas fueron especialmente notables en los casos de películas procedentes de zonas “liberadas”, o los de cintas sospechosas de haber sido introducidas desde la España republicana previa escala en Marsella, Tetuán y Gibraltar (especialmente en el caso de *Metro*, que contaba con estudios de doblaje en Barcelona). Los problemas en el funcionamiento administrativo de la censura se mantendrían, ya en menor medida, durante buena parte de la posguerra. Los tempranos roces entre empresarios y censores dejan todavía más al descubierto la múltiple y dispar variedad de intereses en torno al cine norteamericano dentro del propio régimen.

Con la “amenaza” interior bajo control, fue en el plano internacional donde Hollywood representó una auténtica obsesión para los sublevados. Los prejuicios de la España Nacional se vieron reforzados por las reiteradas muestras de apoyo público que destacadas figuras de la industria realizaron en favor del gobierno republicano durante la Guerra Civil¹⁶¹. El bando franquista interpretó semejante alineamiento como una declaración de guerra en toda regla. Sin embargo, y aprovechando la experiencia acumulada en los años veinte y treinta, el incipiente régimen optó, con buen juicio, por abordar cada caso de manera individual, tanto en lo relativo a individuos como a empresas. La instrumentalización de los intereses económicos en el país de las distintas *majors* había mostrado su potencial en el pasado. Por el contrario, la ruptura unilateral de las relaciones con la industria cinematográfica norteamericana, además de desaconsejable en términos de política interior (ante la necesidad de mantener abastecidas las salas), habría privado al régimen de la posibilidad de presionar a la industria norteamericana ante la previsible producción de películas ambientadas en el conflicto español, por no mencionar la más que probable denuncia diplomática del gobierno de Estados Unidos.

¹⁶⁰ José María Ortiz Sacasa en nombre de la Cámara Española de Cinematografía al Ministerio del Interior, Sevilla, 28/III/1938. AGA, SEC 3, caja 21/719.

¹⁶¹ Vid. REY GARCÍA, Marta: *Stars for Spain, La Guerra Civil español en Estados Unidos*, La Coruña, Ediciones do Barrio, 1997, capítulo 13. La movilización de Hollywood a favor de la II República española no se tradujo en la realización de películas destacadas, vid. SÁNZ DE SOTO, Eduardo: “Hollywood y la Guerra Civil española”, *Revista de Occidente*, nº 53 (1985), pp. 33-46; CONLEY, Tom: “Broken Blokade. Notas sobre la guerra civil española y el cine de Hollywood”, *Revista de Occidente*, nº 53 (1985), pp. 47-59.

A lo largo de 1937, simpatizantes, informadores y representantes del bando rebelde en Estados Unidos fueron facilitando los nombres de artistas, películas y compañías "antiespañolas". En el caso de los intérpretes, la represalia adoptada consistió en prohibir la exhibición en territorio *nacional* de toda cinta en cuyo reparto figurasen alguno de esos individuos, aunque ante las quejas de distribuidores y exhibidores (tal era su capacidad de influencia), se decidió sencillamente prohibir la importación de nuevos filmes, permitiendo la exhibición de las cintas presentes en el país antes del 18 de julio de 1936 a condición de suprimir los nombres afectados de la propaganda promocional¹⁶². Entre los actores represaliados destacaron, por su popularidad en España, Paul Muni, Clifford Odets, Upton Sinclair, James Cagney, Joan Crawford, Douglas Fairbanks Jr., Frederic March y Charlie Chaplin. La lista adquirió carácter legal en febrero de 1938. La adición de nuevos nombres continuó hasta el verano de 1939, ya terminada la guerra¹⁶³.

En el caso de las películas, la estrategia consistió en amenazar a las compañías productoras y distribuidoras, bien directamente, bien a través de su filial española, sobre la posibilidad de vetar sus operaciones en el mercado español en caso de no retirar de la explotación o los planes de producción del título en cuestión. *20th Fox*, *Metro*, *United Artists* y *Paramount* sufrieron en algún momento las acometidas de los nacionalistas españoles¹⁶⁴, aunque fue especialmente intensa en los dos últimos casos. La producción de "Blockade" (*Wanger*, 1938) por Walter Wanger para *United Artist* puso en el punto de mira del franquismo a esta compañía. Sin embargo, su carácter de mero agente distribuidor consiguió evitar males mayores a la *major*, centrándose las represalias en el productor y equipo artístico de la cinta¹⁶⁵. Los problemas de *Paramount* fueron la suma del insatisfactorio tratamiento realizado en su noticiario de la Guerra Civil y el caso, todavía candente, de "The Devil is a Woman". Los recelos acumulados acabaron pasando factura a la productora. Pese a constantes intentos, *Paramount Española* no consiguió importar una sola película durante la

¹⁶² DNC: "Informe sobre la Sección de Cinematografía", s.f. (1938). AGA, SEC 3, caja 21/1.

¹⁶³ Relación de listas negras enviadas por el Ministerio de Gobernación al Ministerio de Asuntos Exteriores, Burgos, 18/VIII/1939. AGA, SEC 10, caja 12767. Cit. DELGADO, Lorenzo: *Imperio de papel. Acción cultural y política exterior durante el primer franquismo*, CSIC, Madrid, 1992, pp. 222-223.

¹⁶⁴ ÁLVAREZ y SALA, *El cine en la zona...*, op.cit., pp. 60-67.

¹⁶⁵ Ibid., pp. 69-73.

guerra¹⁶⁶. Su discriminación sirvió al mismo tiempo como aviso para navegantes al resto de las compañías.

2.1.2. La ofensiva contra el cine norteamericano.

Las relaciones bilaterales en el periodo comprendido entre el final de la Guerra Civil española y la implicación militar de Estados Unidos en la II Guerra Mundial fueron muy tensas. La distancia ideológica entre ambos estados y las filias internacionales del General Franco no eran la mejor carta de presentación del régimen en Washington. La situación de los brigadistas norteamericanos presos en España, el bloqueo de numerosos bienes de aquel país y la amenaza de nacionalización que se cernía sobre importantes intereses empresariales estadounidenses completaban un guión propicio al desencuentro¹⁶⁷.

Pese a que Estados Unidos reconoció al régimen de Franco en abril de 1939, la antagónica posición de ambos estados hacia los contendientes y el cambio de estatus español de país neutral a “no beligerante” tras la derrota de Francia en junio de 1940 contribuyeron a tensar las relaciones. No ayudó tampoco la ascendencia que cobró Ramón Serrano Suñer en la política exterior española y sus pésimas relaciones con el primer embajador norteamericano en el Madrid franquista, Alexander W. Weddel. Empero, el *Nuevo Estado* no osó romper unilateralmente las relaciones bilaterales debido a su dependencia del algodón, el trigo y, sobre todo, el petróleo norteamericanos, algo que Estados Unidos siempre tuvo presente. Antes incluso de entrar en guerra, el gobierno norteamericano decretó un boicot en el suministro de petróleo a España ante el comportamiento internacional del régimen franquista, que se prolongó entre julio y noviembre de 1941. Fue todo un anticipo de lo que estaba por venir más adelante.

¹⁶⁶ Para los estériles intentos de la compañía, véase su correspondencia con la DNC entre septiembre de 1938 y abril de 1939. AGA, SEC 3, cajas 21/267 y 21/275.

¹⁶⁷ Vid. HASLTEAD, Charles R.: “Diligent Diplomat. Alexander W. Weddel as American Ambassador to Spain, 1939-1942”, *The Virginia Magazine of History and Biography*, vol. 82, nº 1 (enero 1974), pp. 3-38; BEAULAC, Willard L.: *Franco: Silent Ally in World War II*, Illinois, Southern Illinois University Press, 1986, pp. 95-119; GUDERZO, Massimiliano: *Madrid e l'arte della diplomazia. L'incognita spagnola nella seconda guerra mondiale*, Florencia, Manent, 1995; TUSELL, Javier: *Franco, España y la Segunda Guerra Mundial. Entre el Eje y la Neutralidad*, Madrid, Temas de Hoy, 1995; THOMÁS, Joan M.: *Roosevelt y Franco durante la Segunda Guerra Mundial. Vol. I: de la guerra civil española a Pearl Harbor*, Barcelona, Edhasa, 2007.

Fue en este clima de desconfianza mutua cuando el cine norteamericano vivió sus momentos más difíciles en España. La idoneidad de su mera presencia en el país fue cuestionada a ambas orillas del Atlántico. El régimen pareció por momentos decidido a expulsar de las pantallas al cine despectivamente calificado como “anglosajón”, aunque nunca de manera directa. En contrapartida, la industria norteamericana llegaría a plantearse, si bien brevemente, la continuidad en un mercado cuyas autoridades reguladoras le eran abiertamente hostiles. Pero el cine norteamericano capeó el temporal incluso sin contar con la implicación de su gobierno. Los múltiples intereses económicos en torno a su presencia en las pantallas españolas, el incondicional favor del público y la soberbia alemana fueron sus mejores aliados durante este periodo de incertidumbre.

¿Quién manda en el cine español?

La dirección de la política cinematográfica española tuvo como principal frente en este periodo la gestión de las relaciones comerciales con el exterior: de un lado, las relaciones con Italia y Alemania; de otro, la importación del cine norteamericano. Quien controlase el timón tendría mucho que decir al respecto. Empresarios, falangistas, diplomáticos e incluso especuladores se disputaron la primacía. El desbarajuste competencial y la guerra administrativa resultantes sentaron las bases que caracterizaron el devenir posterior de la política cinematográfica del franquismo¹⁶⁸.

En abril de 1939, las distintas familias del régimen interesadas en la cinematografía tenían posiciones diversas respecto al cine en general y el norteamericano en particular. La Iglesia se conformaba con mantener su posición hegemónica en la ordenación “moral” del medio, es decir, en la gestión de la censura. Falange albergaba planes más ambiciosos que pasaban por hacerse con el control político y administrativo absoluto de la cinematografía nacional. Por su parte, los empresarios de la producción reclamaban la protección que tanto tiempo llevaban esperando. Italianos y alemanes

¹⁶⁸ Vid. LEÓN AGUINAGA, Pablo: “¿Prietas las filas? La guerra administrativa por la gestión del comercio exterior cinematográfico, 1939-1959”, en *VI Encuentro de Investigadores sobre el Franquismo*, Fundación Sindicalismo y Cultura de CC.OO-Aragón, Zaragoza (2006), pp. 576-590.

buscaban ratificar y ampliar el trato de favor a sus películas y, al mismo tiempo, conseguir la exclusión del cine anglosajón¹⁶⁹.

Los falangistas agrupados en torno a la DNC tenían muy claro su objetivo en el sector cinematográfico: lograr que la producción nacional abasteciese el mercado interior. La lógica autárquica admitía, eso sí, una excepción: en tanto ello no fuese posible, debía permitirse la entrada de filmes extranjeros, preferiblemente de potencias amigas (Italia y Alemania) o hermanas (países iberoamericanos). Sus preferencias estaban claras, y entre ellas no aparecía el "judío" y "anglosajón" cine de Hollywood. Sin embargo, la DNC nunca contó con las competencias necesarias para ejecutar los planes de Falange. Su labor en contra del cine norteamericano quedó pronto circunscrita a tres planos secundarios: opinión, censura y fomento de las relaciones con las cinematografías fascistas. La publicación especializada *Primer Plano*, creada en 1940 y cuya dirección durante este periodo estuvo en manos de Augusto García Viñolas, Director Nacional de Cinematografía, ejerció como órgano de expresión extraoficial de sus posiciones¹⁷⁰. La primera editorial alertaba del peligro "de adoptar el ritmo americano" y bailar "al son de su música" ante el consumo masivo del cine de Hollywood. En otras palabras, de ser imbuidos "de la mentalidad americana, que ejerce el más poderoso imperio mental que hay en el mundo"¹⁷¹. Pese al tono abiertamente antiamericano de las secciones de opinión de la revista¹⁷², que sólo se relajó a partir de mediados de 1944, las empresas americanas no dudaron en insertar anuncios en la publicación. Además, pese al rechazo falangista, las noticias y fotografías sobre Hollywood se

¹⁶⁹ Vid. GUBERN, Román y FONT, Doménec: *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*, Barcelona, Euros, 1975; GUBERN, Román: *La Censura: función política y ordenamiento político bajo el franquismo (1936-1975)*, Barcelona, Península, 1981; GONZÁLEZ, Teodoro: *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1981; ESTEVILL, Josep: "Censura cinematográfica durante la inmediata posguerra", *Secuencias*, nº 6 (1997), pp. 39-50; y Díez Puertas, *El montaje...*, pp. 121-165.

¹⁷⁰ *Primer Plano* representaba junto a *Radio-Cinema* y *Cámara* las únicas revistas especializadas de tirada nacional. En 1943, la primera tuvo una tirada media de 50.000 ejemplares semanales, el doble que sus competidoras.

¹⁷¹ "Manifiesto a la cinematografía española", *Primer Plano*, nº 1, 20/X/1940. Esa misma editorial dejaba algún que otro mensaje para un sector que, pese a compartir determinados objetivos como la protección del cine español, nunca estuvo bien visto por los falangistas: el de las principales productoras nacionales. En la sección *Fuera de Cuadro* de ese mismo número se hacía una velada crítica al cariz costumbrista de la producción de "ciertas productoras llamadas fuertes", en alusión a CIFESA, CEA y UFILMS.

¹⁷² Además de la primera editorial, destacan otras como "Respuesta a América" (nº 25, 25/IV/1941) o "Crítica militante: la subversión en el cine americano" (nº 31, 18/V/1941).

colaron ya en el primer ejemplar, probablemente porque seguían siendo el mejor reclamo para el lector.

La labor censora de Falange fue, como era de esperar, claramente partidista. Se orientó en dos direcciones: defender las películas italianas y alemanas ante los censores católicos, con escaso éxito¹⁷³, y actuar como agentes de esas potencias a la hora de promover la prohibición de la importación de películas consideradas ofensivas por esos países. La adopción por España de una lista negra de más de 70 títulos, la mayoría de los cuales habían sido producidos por compañías norteamericanas, fue la muestra más fehaciente de esa colaboración¹⁷⁴. Entre los títulos afectados se encontraban clásicos como "The Four Horsemen of the Apocalypse" (*Metro*, 1921) o "The Great Dictator" (*United Artists*, 1940). La persecución de las películas ofensivas se plasmó en los distintos convenios cinematográficos alcanzados con Italia y el *III Reich* en este periodo.

La búsqueda de esos convenios fue el otro frente donde la DNC se mostró especialmente activa. Los contactos tuvieron su punto álgido con el ingreso de España en la berlinesa *ReichFilmKammer* o *Cámara Internacional del Film* y el *Acuerdo Cinematográfico Hispano-Alemán* de abril de 1940. Ese acuerdo estipulaba entre otras cosas un cupo de 80 permisos de importación anuales para películas germanas, la mayor cifra comprometida con cualquier cinematografía extranjera¹⁷⁵. Las buenas relaciones con Italia favorecieron la concesión de un contingente de 40 filmes anuales. Ambos países obtuvieron además facilidades para importar y proyectar sus noticiarios propagandísticos en los cines españoles (presiones a los empresarios incluidas). Los alemanes se aseguraron también un monopolio *de facto* en el suministro de película virgen, lo que suponía una herramienta de presión considerable ante la inexistencia de

¹⁷³ La Iglesia no discriminó entre nacionalidades a la hora de aplicar su estricta tijera moral. ESTEVILL, "Censura...", *art.cit.* pp. 44-50.

¹⁷⁴ Díez Puertas, *Historial social...* *op.cit.*, p. 259. Para la primera referencia de la documentación norteamericana a la citada lista, Wallace (*Motion Picture Expert*, Embajada Británica) a Ralph Ackerman (Agregado Comercial Embajada de Estados Unidos), Madrid, 18/X/1941. NA, RG 84, FSP Madrid, 1941 CGR 840.6.

¹⁷⁵ Díez Puertas, *Historial social...* *op.cit.*, pp. 103-138; PAZ y MONTERO, "German Films on the Spanish Market...", *cap.cit.*, pp. 253-264.

fábricas de ese producto en España. La luna de miel de las autoridades españolas con las cinematografías fascistas fue breve.

La posición del sector de la producción respecto a las películas de Hollywood fue heterogénea. Las diferencias derivaron de la distinta percepción sobre cuál era el papel que debía jugar el cine norteamericano en la nueva política de protección del cine nacional. Así, los estudios de rodaje y los pequeños empresarios (la mayoría) aunque no exigieron el cese de las importaciones, sí solicitaron que las cintas americanas fueran privadas del “arma” del doblaje. Estos sectores propusieron en mayo de 1940 que sólo el 20% de las películas exhibidas en el país fueran dobladas¹⁷⁶. Lógicamente, semejante posición no podía ser compartida por los laboratorios de doblaje, principales beneficiarios de la dependencia del mercado de las importaciones.

Más sorprendente resultó la oposición de las tres “grandes” productoras españolas del momento. *CIFESA* (Vicente Casanova), *CEA* (Rafael Salgado) y *UFILMS* (Saturnino Ulargui) estimaban oportuno reducir el flujo de importaciones siempre que se permitiese la entrada de un puñado de buenas películas en plano de igualdad comercial, es decir, con pleno derecho al doblaje. Su razonamiento se basaba en que la producción española, italiana y alemana no era suficiente para cubrir la elevada demanda (calculada en torno a un mínimo de 275 películas anuales), por lo que había que permitir la entrada de algunas películas americanas que, a cambio, podían financiar, vía impositiva, a la sedienta producción española. Esas compañías contaban con departamentos dedicados a la distribución cinematográfica. Las suspicacias serían inevitables.

Las grandes productoras encontraron en el Sindicato Nacional del Espectáculo (SNE) el vehículo administrativo que venían buscando para hacer de sus intereses los del conjunto de la industria. Creado en febrero de 1940 como expresión de la retórica falangista, el sindicato único tenía el propósito de agrupar a los tres grandes sectores de la industria cinematográfica (producción, distribución y exhibición) bajo un solo cuerpo y única voz, la de su presidente.

¹⁷⁶ Concretamente, la propuesta, elevada por la Asociación de Productores Españoles de Cinematografía y firmada por los presidentes de algunos de los principales estudios del país (como *Estudios Ballesteros*), solicitaba el establecimiento de una cuota de pantalla que reservase el 50% del espacio a cintas rodadas en castellano; el 30% a películas en lengua extranjera, con o sin subtítulos; y el 20% restante a cintas dobladas. FFF, legajo 2800.

Pero el SNE se convirtió pronto en un instrumento en manos de las tres “grandes”, especialmente de Vicente Casanova. El añorado objetivo de estas empresas de hacerse con la gestión de la política cinematográfica parecía más cercano que nunca, ya que la Ley de Unión Sindical contemplaba la paulatina absorción de todas las competencias sectoriales bajo la estructura del sindicato único, incluida la ordenación económica y el comercio exterior. Esos planes se frustraron enseguida.

En octubre de 1939 la Ley de Comisiones Reguladoras de la Producción estableció una quincena de subcomisiones en el seno del MIC, destinadas a regular y racionalizar varios sectores económicos especialmente dañinos para la economía nacional¹⁷⁷. Entre ellos, el sector cinematográfico. ¿Por qué era el cine tan problemático? Para esa temprana fecha, el MIC había detectado el empleo ilícito de divisas foráneas en la financiación de las operaciones de importación de películas norteamericanas ejecutadas en la España Nacional entre 1937 y 1939. Esa realidad chocaba frontalmente con los objetivos autárquicos del régimen y la desastrosa situación monetaria del país. El propio General Franco había señalado a las películas extranjeras como uno de los productos que contribuían al preocupante desnivel de la balanza de pagos sólo unos meses antes¹⁷⁸. La Subcomisión Reguladora de la Cinematografía (SRC) nacía pues con la misión de frenar la sangría de divisas provocada por esta vía. Otro organismo de nueva planta y también dependiente del MIC, el Instituto Español de Moneda Extranjera (IEME), tendría la decisión final a la hora de autorizar las operaciones de importación. La existencia de la SRC debía ser transitoria. Una vez normalizada la situación, sus competencias serían transferidas a la estructura corporativa del Estado, al futuro SNE. Esas competencias incluían, por supuesto, el comercio exterior cinematográfico (importaciones y exportaciones); pero también, la protección y el fomento del cine español. Sin embargo, tal transferencia nunca llegó a realizarse.

El sector de la exhibición ejerció durante estos duros años como el único aliado firme de las compañías cinematográficas norteamericanas en la España

¹⁷⁷ BOE, 21/X/1939.

¹⁷⁸ Así lo hizo en un discurso ante el Consejo Nacional, *Arriba*, 5/VI/1939. Cit. DÍEZ PUERTAS, *El montaje...*, op. cit., p. 59.

Nacional. Dependientes de las películas de Hollywood desde los años veinte y mayoritariamente leales a Franco durante la Guerra Civil, los empresarios del espectáculo no se dejaron amedrentar fácilmente pese a su ostracismo en el SNE. No dudaron en alzar su voz en defensa del cine norteamericano cuando la influencia falangista, alemana e italiana estaba en su momento álgido. En julio de 1940, constatado un alarmante descenso en la concesión de licencias de importación para películas estadounidenses, el órgano de expresión de la antigua *Sociedad General de Empresarios del Espectáculo* (abolida e integrada en el Grupo de Exhibición del SNE) reclamó públicamente un giro en la política cinematográfica del Estado, orientado a suministrar al mercado las películas que necesitaba, es decir, películas norteamericanas. Sus argumentos no diferían de los que ya habían utilizado en el pasado y volverían utilizar en el futuro:

Uno de los obstáculos a los que tenemos que hacer frente es la ausencia de nuevos e interesantes filmes. [...] Debemos reconocer esta realidad y esforzarnos por VER [mayúsculas del original] que en nuestros programas haya de nuevo películas americanas [...] miles y miles de personas obtienen su sustento en las empresas productoras y distribuidoras y en las salas donde la exhibición tiene lugar, y su destino depende, en gran medida, de la obtención de licencias de importación... de películas norteamericanas...¹⁷⁹.

La escasez de divisas y la importación de películas.

Las primeras medidas adoptadas por el régimen español en materia de comercio exterior cinematográfico no dejaban lugar a dudas: España no pretendía vetar la importación de películas norteamericanas, pero parecía buscar un efecto disuasorio similar. La penosa situación de la economía española era la causa desencadenante. ¿Por qué? Sencillamente porque la importación de películas americanas exigía un desembolso de divisas que, dada la situación,

¹⁷⁹ *Boletín de la Sociedad General Española de Empresarios del Espectáculo*, nº 190, VII/1940. El artículo provocó una carta de réplica de la Embajada alemana donde se afirmaba que ese país estaba suministrando sus mejores películas a España, escrito debidamente contestado por los exhibidores en el siguiente número de la revista: *Boletín de la Sociedad General Española de Empresarios del Espectáculo*, nº 191, VII/1940. Anexos a John D. Jernagan (Consulado de Barcelona): "Situation of American Motion Pictures Interests in Spain", Barcelona, 18/X/1940, Apéndice D. NA, RG 84, FSP Madrid, 1940 CGR 840.6.

suponia todo un derroche. A ello había que sumar la acumulación de capitales de las empresas cinematográficas norteamericanas en el país.

Los cálculos realizados por las filiales y los servicios consulares norteamericanos cifraban en 30 millones de pesetas los beneficios bloqueados a las *majors* de Hollywood hacia finales de 1941. La mitad de ellos procedían de los beneficios obtenidos antes de julio de 1936, y equivalían a 2 millones de dólares al cambio vigente por entonces (7,35 pesetas/dólar); mientras que el resto representaba los beneficios cosechados desde el inicio de la Guerra Civil, equivaliendo a algo más de un 1,3 millones de dólares al cambio oficial de 1941 (10,95 pesetas/dólar)¹⁸⁰. Las prohibiciones instauradas durante la Guerra Civil a la utilización de divisas foráneas en la importación de películas y a la repatriación de beneficios producidos por su exhibición fueron ratificadas en la inmediata posguerra. Las películas eran consideradas artículos de lujo y, como tales, ocupaban el último lugar de la lista para la adjudicación de divisas.

Dada la situación económica, la protección y el fomento del cine español no figuraron entre las prioridades del MIC, ni siquiera durante la dirección de un falangista como Demetrio Carceller. La SRC recibió órdenes claras al respecto: su principal misión debía ser reducir el perjuicio económico generado por la importación del cine norteamericano. Sin embargo, su dotación competencial incluía la protección y fomento del cine español, algo que pronto se demostró un error de planteamiento. En la primavera de 1939 el MIC instauró el sistema legal que rigió la importación de películas norteamericanas hasta finales de 1941. La norma vino a confirmar los temores norteamericanos. El texto, que nunca sería publicado en el BOE, estableció la concesión de las licencias de importación en lotes de 10 películas previo compromiso del importador a producir y exportar un filme español¹⁸¹. Acababa de celebrarse un matrimonio forzoso entre producción

¹⁸⁰ Informe voluntario del Consulado de Barcelona para la Embajada: "Present Condition of American Motion Pictures Companies in Spain", Barcelona, 29/XI/1941. NA, RG 84, FSP Barcelona, 1941 GR 840.6.

¹⁸¹ Informe del Consulado de Barcelona al Secretario de Estado: "Regulations Governing the importation of Motion Pictures into Spain", Barcelona, 12/VII/1939. NA, RG 84, FSP Barcelona, 1939 GR 840.6.

e importación de nefastos resultados para la cinematografía y la economía españolas¹⁸².

El sistema resultaba abiertamente discriminatorio para el cine norteamericano, puesto que los *clearing* bilaterales firmados entre España y Alemania, Italia o Gran Bretaña eximían a los importadores de películas de esas nacionalidades del cumplimiento de la citada orden¹⁸³. Ante semejante coincidencia, parecía obvio que el propósito real de la iniciativa no era otro sino frenar las importaciones de cintas norteamericanas. Inicialmente, los resultados dieron la razón a los legisladores. Durante la segunda mitad de 1939 no se importó una sola película americana; mientras que en el global de 1940 apenas llegaron 8 nuevas cintas, cifra que marcó un mínimo anual sin precedentes. Ante las quejas de los exhibidores, el MIC amplió las posibilidades de importación a aquellos empresarios que se comprometiesen a distribuir una cinta española en el extranjero. Los estrenos de películas norteamericanas se resintieron en menor medida gracias al *stock* de cintas importadas antes de la Guerra Civil (más de un centenar) y la política de reestrenos implementada por las filiales. De esa manera, aunque las importaciones fueron mínimas, las películas de Hollywood siguieron manteniendo el liderazgo en los estrenos (salvo en 1941) y, sobre todo, aunque esto no lo refleja la siguiente tabla, en la permanencia de las cintas en pantalla.

¹⁸² Vid. MIGUEL, Marta: "El cine de Hollywood y la censura franquista en la España de los 40: un cine bajo palio", en RABADÁN, Rosa: *Traducción y censura, inglés-español, 1939-1985*, 2000, pp. 61-85; ESTEVILL, "La industria española del cine...", *art.cit.*, pp. 677-691.

¹⁸³ Un *clearing* es, a grandes rasgos, un acuerdo comercial entre dos o más países por el cuál se compensan las importaciones y las exportaciones con el fin de alcanzar el equilibrio en el intercambio comercial bilateral. Así, la exportación de un determinado producto contemplado en el *clearing* por parte de Gran Bretaña a España, crearía inmediatamente un equivalente en pesetas que Gran Bretaña podría emplear para importar cualquiera de los productos españoles contemplados en el *clearing*.

II-1) Nacionalidad de las películas de largometraje importadas para el circuito comercial español y de las estrenadas en Madrid, 1939/1941.

	<i>americana</i>		<i>británica</i>		<i>alemana</i>		<i>italiana</i>		<i>otra</i>		<i>total</i>	
	IMP	EST	IMP	EST	IMP	EST	IMP	EST	IMP	EST	IMP	EST*
1939	54	56	-	4	80	34	11	9	50	6	195	125
1940	8	77	3	16	51	71	19	17	15	24	96	230
1941	8	45	28	13	5	50	17	17	25	28	83	183
1939/41	70	178	31	33	136	155	47	43	90	58	374	538

Fuente: elaboración propia¹⁸⁴.

En un principio, ninguna de las filiales norteamericanas se avino a participar del nuevo sistema de importación. Las *majors* querían ser pagadas en dólares sin tener que esperar a que una producción española, de calidad y comercialidad dudosas, produjese unos supuestos beneficios de los que, para colmo, la mitad debían ser repatriados por ley a España. Al mismo tiempo, no tenían por qué colaborar en la producción y distribución en Latinoamérica de películas que podían entrar en directa competencia con sus propias producciones, más teniendo en cuenta que aquel mercado suponía entonces un 18% de los beneficios totales de la industria (por un 2% del mercado español). Por último, restaba el posible efecto de imitación que una cesión ante las autoridades españolas podía provocar en otros países.

La desesperada situación de algunas de las filiales y la ausencia de una política común llevaron a dos de ellas a probar suerte. *Radio Films* fue la más ambiciosa. A finales de 1939 se comprometió a rodar el film de tono patriótico "El Crucero Baleares" (*Radio*, 1941) por un coste de 700.000 pesetas y a cambio de 20 permisos de importación. La filial se había ganado la simpatía de la SRC tras comprometerse a producir 20 películas en dos años con los beneficios obtenidos por la importación de varios títulos americanos como "Pinocchio" (*Disney*, 1940) y

¹⁸⁴ A partir de MOYA, "En torno a la industria...", *art.cit.*, p. 112 e "Informe sobre la Industria Cinematográfica española", II/1954 (AITC, GC, caja 5562). Las cifras de estrenos pueden incluir algunos reestrenos de películas explotadas antes de la guerra civil, aunque habría que realizar un estudio en profundidad para conocer su cifra total. *Se incluyen las películas españolas, cuyas cifras oscilaron entre las 16 de 1939 y 30 en 1941. Para los datos de importación y estreno de todo el periodo comprendido por esta investigación, véanse los anexos.

"Snow White and the Seven Dwarfs" (Disney, 1937)¹⁸⁵. Sin embargo, la única película resultante fue un auténtico fiasco, lo que unido a una serie de investigaciones del IEME sobre las dudosas actuaciones económicas de la filial echó por tierra aquel plan, aunque no otros.

Por su parte, *Columbia* optó por una fórmula distinta, la de la distribución de cine español en el extranjero. En 1940 obtuvo una decena de licencias de importación a cambio de la distribución en Latinoamérica de "Don Floripondio" (*Roptence*, 1939), cuyo alquiler le supuso un desembolso de 225.000 pesetas. Pese a que los resultados de la película española en Latinoamérica fueron nulos, la fórmula fue repetida nuevamente el año siguiente. En esta ocasión, la filial se hizo con los derechos de distribución en el extranjero de 5 películas españolas por un precio de 2 millones de pesetas a cambio de que todas las divisas obtenidas quedasen en propiedad de la compañía norteamericana. En realidad, el único de los filmes que llegó a ser exhibido en el extranjero fue "María de la O" (*Ufilms*, 1939)¹⁸⁶.

La actitud norteamericana.

¿Cómo reaccionó la industria de Hollywood ante los movimientos proteccionistas en España? Sólo un lustro antes, la MPPDA no habría tardado un instante en desatar una auténtica ofensiva diplomática contra el gobierno español, movilizando al Departamento de Estado y la Embajada norteamericana en su ayuda. En caso de que el gobierno español se hubiese obstinado en mantener su política, no habría dudado en instaurar un boicot de exportaciones destinado a ahogar la economía cinematográfica española. Pero corrían otros tiempos. La triunfal ofensiva alemana en los frentes de guerra amenazaba con dejar a Hollywood sin mercados europeos. Albania, Austria, Bélgica, Bulgaria, Checoslovaquia, el Territorio de Dantzig, Dinamarca, Estonia, Finlandia, la Francia ocupada, Alemania, Grecia, Holanda, Hungría, Italia, Lituania, Luxemburgo, Noruega, Polonia y Rumania habían cerrado sus puertas al cine norteamericano entre abril de 1939 y abril de 1941. El impacto económico para la industria fue

¹⁸⁵ "Situation of American Motion...", *doc.cit.*, Apéndice D.

¹⁸⁶ *Ibidem.* y John A. Caragol (Primer Secretario del Consulado de Barcelona): "Present Condition of American Motion Picture Companies in Spain", Barcelona, 29/XI/1941. NA, RG 84, FSP Barcelona, 1941 GR 840.6.

brutal. Sólo en repatriación de beneficios, la cifra superaba los 13 millones de dólares anuales¹⁸⁷. Para colmo, el mercado británico, principal fuente de ingresos de Hollywood en el exterior, pendía de un hilo. En diciembre de 1941, España, Suecia, Suiza, Irlanda y Portugal representaban los únicos mercados abiertos al cine estadounidense en el viejo continente.

España no había sido nunca uno de los mercados internacionales fundamentales de Hollywood; sin embargo, sí había sido uno de los más accesibles, dóciles y rentables. Con anterioridad a la Guerra Civil, concretamente en 1935, el mercado ibérico (España y Portugal) había proporcionado un 2% de los beneficios totales de Hollywood. Ese año, y pese a la crisis económica que castigaba las finanzas republicanas, las grandes productoras consiguieron repatriar más de 1,5 millones de dólares en beneficios. La cifra anual media de los años anteriores había ascendido a 2.214.000 dólares¹⁸⁸. Además, España había importado el cine norteamericano en régimen de libre comercio hasta julio de 1936, toda una excepción en Europa. La situación cambió drásticamente con la llegada del nuevo régimen al poder.

La imagen de Hollywood entre las familias del régimen no era precisamente buena. A la aversión de la Iglesia Católica y la Falange se unía el recuerdo de los escándalos producidos por las películas “ofensivas” y, más recientemente, la simpatía de amplios sectores de Hollywood hacia la España republicana. Las listas negras no eran la mejor carta de presentación ante el régimen. En suma, Hollywood no estaba en condiciones de oponer demasiada resistencia al gobierno español, al menos en el terreno político. Sus opciones estaban bastante claras: abandonar el mercado español; o capear el temporal a la espera de que las circunstancias permitiesen una estrategia más agresiva. La primera opción fue desestimada enseguida: pensando en un contexto bilateral futuro más favorable, resultaba estratégicamente más rentable ser expulsado que abandonar el mercado por cuenta propia. Por otro lado, los excelentes

¹⁸⁷ MPPDA: “Total Estimated Annual Losses of World Revenue to Industry under Present Conditions”, Nueva York, 30/VI/1942. MHL, SC-MPAA, reel 7. La pérdida de mercados y las devaluaciones monetarias producto de la guerra llevaron a la MPPDA a estimar en 52.517.670 dólares la cantidad que la industria había dejado de ingresar debido a la guerra, el equivalente a una tercera parte de sus costes de producción.

¹⁸⁸ Ibidem.

resultados de las películas que seguían proyectándose en España representaban un aliciente para las compañías:

...our Foreign Department officials in New York will tell you that whilst we are not getting money out of Spain the Company is doing excellent business in that territory¹⁸⁹.

Aunque las posibilidades de maniobra eran mínimas, la MPPDA no se quedó de brazos cruzados. Adoptada la decisión de permanecer en España, Hollywood era consciente de que sólo el apoyo decidido de su gobierno podía hacer cambiar la suerte de sus intereses en el país. ¿Cómo conseguir la colaboración del Departamento de Estado en un momento en el que ni el cine ni España eran una prioridad? La MPPDA tenía acceso al Departamento de Estado, pero en esos tiempos de zozobra internacional necesitaba de algo más que su palabra para conseguir su intercesión en España. La industria debía ser cauta al esgrimir sus argumentos en Washington. Hollywood contaba con numerosísimos detractores en el Capitolio, especialmente en las filas aislacionistas, muy activas entre 1939 y 1941. Acusada de promover la intervención militar de Estados Unidos, Hollywood tuvo que presenciar por entonces como varios políticos de primera fila plantearon a sus conciudadanos si estaban dispuestos a “apoyar una guerra destinada hacer el mundo más seguro para el –judío– Hollywood y sus –judíos– sostenedores financieros”¹⁹⁰.

Similar razonamiento podía ser adaptado al caso español: Washington no debía poner en peligro sus relaciones exteriores por la defensa de los intereses de la industria cinematográfica. Además, si la MPPDA optaba por plantear la presencia del cine norteamericano en España en términos de rentabilidad propagandística para Estados Unidos, estaría aceptando implícitamente el principal argumento de sus detractores, que calificaban al cine como un vehículo de propaganda, algo de lo que la industria se había defendido tradicionalmente arguyendo que las películas no eran más que productos inofensivos destinados al entretenimiento. Sólo cabía una vía para explotar un posicionamiento semejante: esperar a que la Embajada en España y el

¹⁸⁹ Correspondencia ente la oficina de censura de *Paramount Pictures* y la oficina central del *Production Code Administration*, Hollywood, 8/X/1940. MHL, SC-PCA, “For Whom the Bell Tolls”.

¹⁹⁰ Vid. KOPPES y BLACK, *Hollywood Goes to War...*, *op.cit.*, pp. 17-48; TRUMPBOUR, *Selling...*, *op. cit.*, pp. 75-90.

Departamento de Estado hiciesen suyos esos planteamientos. La participación de Estados Unidos en la guerra sería el contexto ideal para ello.

Una de las escasas ventajas de la complicada situación que vivieron los intereses cinematográficos norteamericanos en España durante estos años fue que, al menos, el régimen franquista se vio sin armas para combatir a las “películas ofensivas”. Como vimos en el capítulo anterior, los distintos gobiernos españoles que habían intervenido en ese campo habían presionado a la industria a través de sus intereses en España. Sin embargo, dada la reducción de las importaciones, ese sistema parecía menos eficaz en esos momentos. Así lo señaló el Cónsul español en San Francisco en relación a “*The Sea Hawk*” (*Warner*, 1940) y el anuncio de rodaje de la adaptación de la obra literaria de Ernest Hemingway, “*For Whom the Bell Tolls*”: “ya sabemos todos lo difícil que es hacer algo ahora que no podemos hacer presión dado que casi no compramos películas”¹⁹¹.

Las filiales sólo recibieron un encargo común a todas ellas desde sus casas matrices: cultivar la colaboración de la misión diplomática norteamericana en España. En lo demás obtuvieron carta de libertad para hacer frente a la delicada situación que estaban viviendo. Ante semejante perspectiva, prácticamente todas ellas procedieron a “españolizar” su dirección. En 1941 sólo quedaban dos extranjeros dirigiendo alguna de las filiales norteamericanas. Emilio Argüelles (*Radio Films*), Enrique Aguilar (*Universal*), César Alba (*MGM Ibérica*) o Pedro Bistagne (*Hispano Fox*) se lanzaron a una competición por conseguir el trato de favor del régimen. *Hispano Fox* partió con varios cuerpos de ventaja gracias a los servicios prestados durante la Guerra Civil. *MGM Ibérica* y *Universal* contaban con un *stock* importante de películas que les permitió un considerable margen de maniobra dada la situación. Otras filiales como *Radio* y *Columbia* trataron de ganar terreno participando del sistema de importación. *Paramount*, *United Artists* y *Warner* tardaron algo más en diseñar sus estrategias.

¹⁹¹ Tel. nº 19, Cónsul en San Francisco al Ministerio de Asuntos Exteriores, San Francisco, 23 de mayo de 1941. AGA, SEC 10, caja 12768. “*The Sea Hawk*” tuvo el dudoso honor de ser calificada como ofensiva por el régimen franquista y la Alemania nazi. La película reproducía alegóricamente la resistencia de Gran Bretaña ante los bombardeos alemanes en la desigual lucha entre un valeroso corsario inglés, Errol Flynn, y la despótica marina real de la España de los Habsburgo (que hacía las veces de la *Luwthafe*, claro).

En febrero de 1940, la filial de *Universal* solicitó el amparo de la Embajada al considerar que sus derechos habían sido vulnerados por el Ministerio de Gobernación al retirársele el permiso de exhibición de "The Rage of Paris" (*Universal*, 1938). La película había sido autorizada un año antes, pero sin previo aviso los censores impidieron que continuase comercializándose al percatarse de que su protagonista masculino, Douglas Fairbanks Jr., figuraba en la lista negra. Ante la reclamación de los representantes consulares norteamericanos, las autoridades levantaron la prohibición a condición de que la filial no emplease el nombre del artista como tirón publicitario. Esa respuesta se convirtió en norma unos días más tarde. El 9 de marzo, el Ministerio de Gobernación decretó que todas aquellas películas importadas hasta esa fecha en las cuales apareciesen artistas vetados podrían ser comercializadas a condición de que sus nombres desapareciesen de los títulos y los carteles publicitarios¹⁹². Pese a la aclaración de la censura, la Embajada volvió a detectar problemas similares con películas como "The Prisoner of Zenda" (*Selznick*, 1937), donde aparecían Madeleine Carroll y Fairbanks Jr; "Trade Winds" (*Wanger*, 1938), con Fredric March; "Come and Get It" (*Goldwyn*, 1936), por el papel de Frances Farmer; o "The Young in Heart" (*Selznick*, 1938), también protagonizada por Fairbanks Jr.¹⁹³.

Aprovechando la arbitrariedad de las autoridades, la MPPDA solicitó la intermediación del Departamento de Estado, que delegó la decisión final en manos de la Embajada en Madrid. El 12 de septiembre el Agregado Comercial de Estados Unidos, Ralph Ackerman, mantuvo una infructuosa entrevista al respecto con el germanófilo Subdirector de Prensa, Propaganda y Turismo, José María Alfaro¹⁹⁴. Sólo obtuvo buenas palabras. La lista negra continuó vigente hasta bien entrada la II Guerra Mundial.

¹⁹² Tel. nº 62, Embajada de Estados Unidos al Secretario de Estado, Madrid, 19/III/1940. NA, RG 59, DF 852.4061 MP/50.

¹⁹³ Enumeradas en un informe del consulado de Barcelona para la Embajada de Estados Unidos, Barcelona, 19/VII/1940. NA, RG 84, FSP Barcelona, 1939 GR 840.6. Curiosamente, Fairbanks Jr. Y Madeleine Carroll habían sido exentos de culpabilidad en año anterior por el Consulado de España en San Francisco. AGA, SEC 10, caja 12767. Se les denomina víctimas del politizado ambiente de Hollywood. El resto habían sido confirmados e incluso se añadieron dos nombres nuevos: Melvyn Douglas y Edward G. Robinson. DELGADO, *Imperio...*, *op.cit.*, pp. 222-223.

¹⁹⁴ Tel. nº 115, Embajada al Secretario de Estado, Madrid, 12/IX/1940. NA, RG 84, FSP Madrid, 1940 GR 840.6.

El embajador Weddel compartía todavía la opinión del Departamento de Estado de que el cine no debía convertirse en un nuevo punto de fricción con Madrid. Las filiales de las empresas norteamericanas, conocedoras de ello, se pusieron manos a la obra para cambiar la opinión del diplomático. Pero para llegar a él, primero había que ganarse la comprensión del Consulado de Barcelona, ciudad que albergaba la oficina central de todas ellas. En otoño de 1940, las numerosas visitas y reclamaciones efectuadas por el personal de las filiales dieron pie a un extenso informe presentado voluntariamente por ese Consulado a la Embajada. Elaborado a base de entrevistas y opiniones entrecruzadas, la situación dibujada para los intereses cinematográficos norteamericanos era preocupante. Tras analizar el problema en términos puramente comerciales, el informe introdujo un enfoque novedoso: el de los intereses estratégicos de Estados Unidos en el país, concretamente en lo relativo a su imagen. En beneficio de ambos, concluía el informante, las películas y las empresas norteamericanas debían permanecer en España a toda costa:

...from a broad point of view, it would seem to be better policy to remain in the field, keeping American pictures and American Stars before the public, and accumulating funds in Spanish currency which may some day be convertible, at least in part, rather than to withdraw and leave the field wide open to foreign competitors who are doing everything they can to exclude the United States from this market...¹⁹⁵

El informe parecía temer por la salida de las filiales de España, y con ellas, de las películas de Hollywood. Las filiales se habían esforzado por transmitir esa sensación. ¿Estaban planteándose realmente una medida semejante? No. Al menos a corto y medio plazo, la mayoría tenía asegurada su supervivencia gracias a los ingresos obtenidos desde el final de la Guerra Civil, los recursos propios y, en caso de urgencia, el recurso a los fondos bloqueados de sus casas matrices (a los que sólo tuvieron que acudir *Warner*, *Radio* y *Columbia*)¹⁹⁶. *Paramount* y *United Artists* decidieron reducir sus organizaciones, pero no salir del mercado. Ninguna de las productoras se planteó por un instante cesar la explotación de sus películas como forma de protesta o presión. La posibilidad de un boicot ni siquiera se consideraba, ya que hubiera sido contraproducente dada la situación interna e internacional.

¹⁹⁵ "Situation of American Motion...", *doc.cit*, p. 9.

¹⁹⁶ "Present Conditions...", *doc.cit*, p. 8.

Detectada la preocupación que la mera sugerencia de cerrar el negocio había causado a los diplomáticos, las filiales no dudaron en insistir sobre sus problemas. Así, una de las compañías mejor situadas en la España franquista, *Hispano Fox*, advirtió a finales de 1940 que, en caso de no obtener licencias de importación de manera inmediata, tendría que cesar en la actividad el próximo mes de mayo¹⁹⁷. En su informe al respecto, el Consulado de Barcelona apuntaba a que semejante decisión podía acarrear la suspensión de las proyecciones del único noticiario norteamericano exhibido en España, el *Fox Movietone*. Su preocupación por la necesidad de mantener imágenes norteamericanas en las pantallas no tardaría en trasladarse a la Embajada. Los problemas sufridos por el representante de una de las compañías, concretamente el Director Gerente para Europa de *RKO*, Vladimir Lissim, mostraron a las filiales otra vía por explotar ante los diplomáticos norteamericanos: el protagonismo alemán en los problemas de la industria en España. Lissim, de origen ruso y credo judío, se había refugiado en España tras la ocupación de París. Tras varios meses en el país, algunos rumores indicaban que el gobierno español estaba planteándose su detención y extradición a petición alemana. Las filiales se encargaron de hacer llegar esos rumores al consulado de Barcelona y a la Embajada, que acabó forzando su salida hacia Estados Unidos¹⁹⁸.

En septiembre de 1940, un informe de la Embajada vino a confirmar los peores temores y sospechas¹⁹⁹. En él se incidía en la discriminación objetiva que suponía el sistema de importación de películas norteamericanas respecto al aplicado a alemanes, italianos e, incluso, británicos. El texto documentaba también los beneficios que los alemanes estaban obteniendo de la discriminación del cine americano, que fueron desde una mayor cuota de pantalla para sus películas, hasta su rentabilización económica de las penurias de las filiales. La discriminación sufrida por las cintas norteamericanas alcanzaba a

¹⁹⁷ Consulado de Barcelona a Weddel, Barcelona, 4/XII/1940. NA, RG 84, FSP Madrid, 1940 CGR 840.6.

¹⁹⁸ La correspondencia al respecto entre el consulado de Barcelona y la Embajada entre agosto y diciembre de 1940. NA, RG 84, FSP Madrid, 1940 CGR 840.6. Lissim volvió a tener problemas con las autoridades españolas durante la posguerra, justificados por éstas por sus supuestas simpatías republicanas.

¹⁹⁹ Des. nº 128, Ackerman al Secretario de Estado: "Motion Picture Developments", Madrid, 30/IX/1940. NA, RG 84, FSP Madrid, 1940 GR 840.6.

todos los niveles de su comercialización. Así, en el reparto de la película virgen positiva necesaria para tirar las copias destinadas a la explotación, realizado por la SRC, las cintas españolas, alemanas e italianas tenían prioridad sobre el resto, las primeras por ley, y las otras dos porque suministraban la mayor parte del material. Como la disponibilidad de película virgen era siempre escasa, los distribuidores tenían que acudir entonces al mercado negro. Curiosamente, la mayor parte del material allí presente era de fabricación alemana. El precio del metro de positivo en el mercado negro se pagaba hasta cuatro veces por encima del precio oficial (0,45 pesetas/metro), lo que deparaba unos beneficios considerables para los especuladores, es decir, los alemanes²⁰⁰. Pero ahí no terminaban los problemas para los intereses norteamericanos.

El mismo informe detallaba conversaciones entre algunas filiales y la Embajada británica destinadas a sellar una colaboración basada en la conversión de los beneficios de las primeras a libras esterlinas -lo que era ilegal-, a cambio del derecho de la segunda a seleccionar películas y noticiarios comerciales norteamericanos exportados a España en base a sus contenidos supuestamente pro-británicos, como “The Lives of a Bengal Lancer (*Paramount*, 1935)”²⁰¹. El descubrimiento de ese tipo de tratos, sobre todo en lo relativo a las divisas, podía colocar a la misión norteamericana en una posición incómoda ante las autoridades españolas. La Embajada optó por hacer la vista gorda.

El Embajador Weddel comenzó a tomar en consideración los problemas del cine norteamericano tras conocer las cifras de importaciones y estrenos de 1940, las peores para el cine de Hollywood desde su desembarco en España (Tabla II-1). Incluso en plena Guerra Civil se habían importado más películas. Simultáneamente, el noticiario de *Fox* perdía terreno día a día en favor de sus competidores alemán e italiano. La previsión para el año en curso resultó, si

²⁰⁰ Si una película de hora y media exigía unos 3.000 metros de película virgen y el distribuidor pagaba el metro en el mercado negro a, por ejemplo, 1,85 pesetas., eso suponía un gasto de 5.550 pesetas por copia, una suma considerablemente superior de las 1.350 pesetas que le hubiese costado de haberse hecho con la película virgen en el reparto oficial. Si el distribuidor necesitaba un mínimo de diez copias, el desembolso para el distribuidor era de 55.500 pesetas por película copiada con material del mercado negro, por 13.500 de una editada con película virgen del reparto oficial.

²⁰¹ Parece ser que “Tres lanceros bengalíes” era una de las cintas preferidas del fundador de Falange, José Antonio Primo de Ribera (*Primer Plano*, nº 123, 31/I/1943), por lo que no es de extrañar la elección del filme por parte británica.

cabe, más desalentadora. Así pues, la viabilidad de las filiales se complicaba objetivamente en paralelo al descenso de las importaciones, la negativa española a descongelar los beneficios de sus casas matrices y su creciente dependencia del mercado negro de película virgen. A esas alturas no había duda de que los alemanes eran los principales beneficiarios e instigadores de la situación. Incluso la prensa estadounidense se hizo eco de ello²⁰².

La suma de malas noticias tuvo su punto culminante a principios de abril de 1941. Ese día la prensa falangista madrileña publicó una orden del SNE que establecía nuevas normas para la importación de películas²⁰³. En realidad, se trataba de una vuelta de tuerca del sistema establecido dos años antes. Al igual que entonces, la normativa nunca fue publicada en el BOE, aunque fue asumida por la SRC como propia, eso sí, a regañadientes. El texto estableció un sistema de clasificación previa para todos los largometrajes que aspiraban a ser importados. Dependiendo de la categoría adjudicada, otorgada por el SNE en función del supuesto valor comercial de cada cinta, el desembolso del importador sería mayor. Las cintas catalogadas de primera categoría debían satisfacer un canon de 75.000 pesetas; las de segunda de 50.000 pesetas; y las de tercera de 25.000 pesetas. Además, aunque en la práctica ya se venía haciendo, la norma recogía en su octavo punto la obligatoriedad de que todas las películas exhibidas en el país fuesen proyectadas en castellano, obligándose al importador a sufragar los gastos del doblaje, que debía realizarse en España. Todas las películas rodadas en lengua extranjera debían pagar automáticamente un permiso de doblaje de 20.000 pesetas. Las sumas recaudadas en el proceso de importación debían alimentar a la producción española. Los permisos de importación serían concedidos por la SRC como hasta ese momento, bien a cambio de la producción de una película española, bien a cambio de su distribución en el extranjero.

La norma, bautizada más tarde como “ley de obligatoriedad del doblaje”, se convirtió en el chivo expiatorio por el cual los productores franquistas trataron de ocultar su responsabilidad en el fracaso de la política cinematográfica del

²⁰² “Nazis Seeking to Capture U.S. Film Market”, *The Washington Post*, 28/VII/1941.

²⁰³ *Primer Plano*, nº 28, 6/IV/1941.

régimen. No obstante, la decisión era absolutamente consecuente con la lógica y la política cinematográfica del momento, auspiciada por aquellos que luego la atacaron. Creado un impuesto de doblaje destinado a financiar la producción nacional, carecía de sentido permitir la comercialización de películas en versión original. Aunque la normativa de la primavera de 1939 ya contemplaba que el 90% de las películas fuesen dobladas, la obligatoriedad garantizaba que todas las películas importadas contribuyesen a financiar la producción española y, de paso, asegurar la supervivencia de los laboratorios de doblaje existentes. A la vez se satisfacía a los sectores nacionalistas que exigían la defensa del castellano²⁰⁴.

En clave interna, la medida implicaba el primer capítulo público de la disputa entre el SNE y la SRC por la gestión del comercio exterior cinematográfico, puesto que el sindicato se atribuía una serie de competencias que no le correspondían²⁰⁵. En clave de comercio exterior, se trataba de la penúltima bofetada a los intereses norteamericanos, ya que la nueva medida remachaba el discriminatorio sistema de importación instaurado en 1939. Se instauraba una nueva tasa obligatoria. Se forzaba a sufragar los gastos que el doblaje originaba. Se encarecía hasta hacer desaconsejable el arriendo de películas por el sistema de porcentaje (usado tradicionalmente por las filiales), y se adoptaba una triple clasificación arancelaria en base a la supuesta comercialidad de las cintas, lo que sólo podía perjudicar al cine norteamericano, pues sus películas tenían todas las papeletas para copar las clasificaciones de primera y segunda categoría.

La ley de abril colmó el vaso de la paciencia de Weddel. El embajador, en la cuerda floja por su enfrentamiento con Serrano Suñer²⁰⁶ y molesto por el tono antiamericano de la propaganda germana y falangista, interpretó la política cinematográfica del régimen como un paso más en su alineamiento con el Eje. Las pantallas comerciales adquirieron de repente un valor estratégico en la puja por la opinión de los españoles que, según Weddel, Estados Unidos no debía rehuir. Sus argumentos abandonaban el terreno comercial para ligar la presencia

²⁰⁴ ESTEVILL, "La industria española del cine...", *art.cit.*, pp. 686-688.

²⁰⁵ LEÓN AGUINAGA, "¿Prietas...", *cap.cit.*, pp. 577-580. EL DNC tampoco vio con buenos ojos los planes auspiciados por el SNE: García Viñolas a Tomás Borrás (Jefe del SNE), Madrid, 11/VII/1940. AGA, SEC 3, caja 21/153.

²⁰⁶ BEAULAC, *Franco...*, *op.cit.*, pp. 108-111; HALSTEAD, "Diligente...", *art.cit.*, pp. 28-31.

de las películas de Hollywood a los intereses generales de Estados Unidos en España:

While the controlled press in Madrid is pro-German and pro-Italian, it has relatively less power to influence the public thinking than be the case if this were not fully recognized by the public or if there were not such a high percentage of illiteracy. In contrast, propaganda through films has a relatively high value as the pictorial story has a greater power than the written word. The Germans have been aware of this and have carried on a systematic propaganda campaign through a constant showing of motion pictures. I believe the Department of State is not unmindful of the desirability of keeping open this channel of information on behalf of American institutions and standards of living²⁰⁷.

A partir de tales argumentos, el Embajador pasó a proponer una serie de opciones que incluían la necesidad de convencer a las productoras norteamericanas de formar un frente común, así como incluir al cine en un hipotético acuerdo comercial bilateral. En caso de que algo por el estilo resultase viable, el Embajador aconsejaba la conveniencia de seleccionar con cuidado las películas remitidas al mercado español, a ser posible con algún tipo de “valor propagandístico”, aunque sin concretar contenidos ni temáticas²⁰⁸. Ese era, sin lugar a dudas, el informe y el tono que la MPPDA estaba esperando desde el final de la Guerra Civil. La corporación no perdió la oportunidad para llamar a la puerta del Departamento de Estado. Mes y medio después y tras estudiar detenidamente su contenido, al que había tenido acceso a petición del propio Weddel, la MPPDA solicitó formalmente la intervención del Secretario de Estado:

Our industry urgently requests the Department to make the strongest possible protest against all the restrictions on the importation and release of American films in Spain²⁰⁹.

Al igual que Weddel, la MPPDA justificó su demanda no tanto sobre los intereses económicos de las empresas a las que representaba, cuanto sobre los estratégicos del país. El razonamiento era simple: las películas representaban una ventana abierta al modelo norteamericano en España, canal que estaban tratando de cerrar a toda costa las potencias fascistas:

²⁰⁷ Des. n° 957, Alexander Weddel al Secretario de Estado: “The position of American Motion Picture in Spain”, 6/V/1941, pp. 4-5. NA, RG 84, FSP Madrid, 1941 GR 840.6; y MHL, SC-MPPA, reel 6.

²⁰⁸ Ibid., p. 6.

²⁰⁹ MPPDA al Secretario de Estado, Nueva York, 24/VI/1941. NA, RG 84, FSP Madrid, 1941 GR 840.6; y MHL, SC-MPPA, reel 6.

Under present conditions the Spanish market for foreign films, which our industry worked hard and spent important sums to establish, is simply being taken from us and turned over to the Axis powers. More important is the fact that the Spanish public, - which had learned to understand and like our traditions, our way of life, freedom, unlimited opportunities for everyone, and justice as pictured in our films and above all their inspiring optimism, - is now and will be deprived completely of American films and forced to see Axis films which they do not like or admire²¹⁰.

Aunque la MPPDA esgrimía una serie de condiciones a partir de las cuales las productoras estarían dispuestas a operar en el país, algo que en realidad seguían haciendo, la principal intención era fijar la atención de Washington en España. De ahí la insistencia en la presión alemana y el potencial propagandístico del cine norteamericano.

El 17 de julio de 1941, tras más de dos años de pasividad hacia los problemas de la cinematografía norteamericana en España, el Departamento de Estado tomó su primera decisión de alcance. Ese día, Washington abrió fuego contra el buque insignia de la industria cinematográfica española, la productora y distribuidora *CIFESA*. La filial cubana de la compañía española fue incluida en la primera edición de la *Proclaimed List of Certain Blocked Nationals*, lista negra de carácter público que incluía a todas aquellas empresas y personajes sospechosos de negociar con el Eje²¹¹. La decisión estaba directamente motivada por la política del Departamento de Estado de obstaculizar la presencia española en Latinoamérica. Estados Unidos temía por entonces que Italia y Alemania utilizarasen los vínculos de España con sus antiguas colonias como vía de entrada en el continente americano²¹². *CIFESA* mantenía estrechos lazos con la cinematografía alemana, por lo que se temía que emplease sus filiales en Latinoamérica para importar cine alemán. Pero la decisión podía leerse de otra manera: si Estados Unidos no podía exportar cine a España, España tampoco podría hacerlo a su mercado natural en el exterior: Latinoamérica.

²¹⁰ Ibidem.

²¹¹ NA, RG 353, Records Set of the Proclaimed List of Certain Blocked Nationals 1941-1946, box 1.

²¹² Vid. PARDO, Rosa: *¡Con Franco hacia el imperio! La política española en América Latina, (1939-1945)*, Madrid, UNED, 1995; DELGADO: *Imperio...*, *op.cit.*, pp. 255-303.

Aliados inesperados

En la Embajada norteamericana temían que la norma de abril supusiese una barrera insalvable para sus películas, facilitando así la definitiva conquista del mercado cinematográfico por el Eje. Se equivocaron. El mismo mes de abril la SRC concedió permisos de importación para un total de 19 películas norteamericanas. De materializarse, supondrían por sí solas más del doble de los títulos importados en todo el año anterior (Tabla II-1). Pocos meses más tarde, se concedieron otros 5 permisos, sumando un total de 24 títulos. ¿Qué explicaba semejante repunte?

La norma de abril había encarecido la importación de películas norteamericanas considerablemente. Era algo incuestionable y, en principio, negativo para los intereses americanos. Lo que muchos no se habían detenido a pensar era que la norma encarecía la importación de todas las películas extranjeras sin distinción, ya que los cánones de importación y doblaje afectaban a todas las cintas, incluidas las importadas a través de *clearing* bilateral. Ello suponía un mínimo de 45.000 pesetas por cinta (tercera categoría más impuesto de doblaje). Las películas del Eje veían así como su única ventaja competitiva respecto al cine norteamericano desaparecía de repente. Encarecido el producto, los exhibidores no dudaron: el cine norteamericano, el único verdaderamente popular, garantizaba al menos el reembolso de la inversión. Los importadores tampoco: dada la apuesta de los exhibidores, las licencias de películas norteamericanas eran más apetecibles que nunca. El resto de países exportadores no tardaron en quejarse formalmente²¹³.

A esta situación colaboró el creciente clima de tensión y desacuerdo entre la administración española y la cinematografía alemana. La consecución y aplicación del Acuerdo de 1940 había sido ya muy problemática²¹⁴. Las negociaciones entre la SRC y la *Reichfilmkammer* para la firma de un nuevo convenio se iniciaron en octubre de 1941, quedando rotas sólo un mes después. Varias fueron las causas, aunque sólo citaremos las directamente relacionadas

²¹³ Sirva como ejemplo el caso argentino, país que solicitó la exención de sus películas aludiendo al papel del cine como lazo cultural entre ambos estados. Embajada de la República Argentina al Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 7/VIII/1941. AGA, SEC 3, caja 21/278.

²¹⁴ DÍEZ PUERTAS, *Historial social...*, op.cit., pp. 127-132.

con el cine norteamericano. De entrada, los alemanes se negaron a producir películas españolas y pagar los cánones de importación y doblaje, así como el recargo por distribución establecido por la norma de 1941. Para ello, aducían que el Acuerdo de 1940, que ellos creían prorrogado automáticamente, contemplaba que las 80 películas alemanas no tuviesen que hacer frente a derechos de entrada en el país, y ello pese a que la letra de aquel convenio contemplaba que ese era un régimen provisional a la espera de la ordenación del sector (ejecutada en abril y octubre de 1941). La delegación alemana deseaba al mismo tiempo distribuir sus películas a través de compañías germanas, lo que era entendido por los españoles como un intento de sustituir el monopolio de las filiales americanas por el de las alemanas. Otro punto de tensión evidente era la presencia del noticiario *Fox Movietone* en el circuito español. Los alemanes pidieron su prohibición aludiendo a la supuesta parcialidad pro-aliada del noticiario. Pero los españoles se negaron esgrimiendo la vigilancia política ejercida por la censura sobre sus contenidos y las divisas que proporcionaba al Estado (*20th Fox* tiraba las copias destinadas a Suiza en España, figurando como exportaciones españolas).

A lo anterior se sumaron fricciones de corte eminentemente político, como la censura de las películas de propaganda nazi o la negativa germana a distribuir películas como "Raza" (*Cancillería del Consejo de la Hispanidad*, 1942)²¹⁵, que terminaron por enmarañar las relaciones hasta tal punto que la delegación española afirmó, a principios de 1942, que "las relaciones no sólo son malas, sino que están rotas las hostilidades"²¹⁶. Esa delegación estuvo compuesta por personal de la SRC y dirigida por su presidente, el falangista de simpatías anglófilas Joaquín Soriano Roësset. La España franquista y la Alemania nazi no volvieron a firmar acuerdo alguno para la importación de películas. Tal situación

²¹⁵ "Relación de discrepancias entre España y Alemania en cinematografía", s.f. (1942). FFF, legajo 27183: "Contestación española a la propuesta formulada por la delegación alemana en Madrid, con fecha 12 de noviembre de 1941 al objeto de regular las relaciones cinematográficas entre ambos países", Madrid, 4/II/1942. ABE, IEME-CIN, caja 8. El primer documento fue localizado anteriormente en los fondos del AGA (SEC 3, caja 21/45). Vid. ESTEVILL, Josep: "Comercio cinematográfico y propaganda política entre la España franquista y el Tercer Reich", *Film-Historia*, vol. II, nº 2 (1997), pp. 113-130.

²¹⁶ SRC: "Información reservada sobre la Cámara del Film alemán", s.f. (1942). FFF, legajo 27183.

tuvo un reflejo inmediato en las cifras de películas alemanas importadas y estrenadas en el circuito comercial hasta el final de la contienda (Tabla II-1).

Ante el paralelo aumento de solicitudes de licencias de importación y movimientos monetarios fuera de la ley, pero también como forma de imponer su autoridad ante el SNE, el MIC se decidió a retomar las riendas en materia de importación de películas. El 28 de octubre de 1941 la SRC hizo pública una Orden Comunicada que instauraba nuevas “normas para la solicitud de licencias de importación”. Aunque no se desviaba en demasía del espíritu de la normativa vigente, sí que imponía novedades importantes. Desde ese momento, sólo las personas jurídicas establecidas como productores podrían solicitar la importación de películas. Además, la película española debía suponer una inversión mínima de 750.000 pesetas (o aval bancario) y ser rodada en un tiempo máximo fijado por la SRC (el caso de “El Crucero Baleares” coleaba todavía). Cada producción nacional que cumpliese esos requisitos equivaldría a la importación de entre 3 y 5 películas en función de una serie de factores valorados por la SRC, no el SNE. Una de las cláusulas exigía también que las solicitudes de importación para todas aquellas películas procedentes de países con los cuales no existía acuerdo de *clearing*, es decir, las norteamericanas, debían adjuntar una “clara prueba de la forma en la que las películas serían pagadas”. Este sistema de importación estuvo vigente hasta mayo de 1943. En el contexto del incipiente conflicto competencial entre la SRC y el SNE, suponía un aviso a navegantes que podría traducirse de la siguiente manera: el MIC no tenía ninguna intención de desprenderse de sus competencias cinematográficas a favor del SNE.

Una herencia envenenada: especulación y mercado negro.

La importación de películas norteamericanas había convivido desde 1937 con la corrupción y el mercado negro que pronto caracterizaron a la economía franquista²¹⁷. Ya anticipamos que el principal problema en torno a esta transacción radicaba en la disponibilidad y empleo de divisas foráneas,

²¹⁷ Al respecto, se conserva una nota del Jefe del Negociado de Investigación y Represión del IEME para la dirección del Instituto anunciando el inicio de las pesquisas: Tomás Toral Alonso, Madrid, 7/XII/1940. ABE, IEME-CIN, caja 25. Sobre la autarquía económica franquista, vid. CATALÁN, Jordi: *La economía española y la Segunda Guerra Mundial*, Barcelona, Ariel, 1995; BARCIELA, Carlos (ed.): *Autarquía y mercado negro. El fracaso económico del primer franquismo, 1939-59*, Barcelona, Crítica, 2003.

especialmente de dólares. Las compañías productoras norteamericanas tenían la política de cobrar el alquiler de sus cintas sólo en dólares y, en casos excepcionales, en libras esterlinas. Los importadores españoles, bien las filiales, bien las compañías locales, eran conscientes de ello. Como el Estado había optado por no conceder moneda extranjera con ese fin, sólo restaba una forma de hacerse con las divisas necesarias: en el extranjero y, por lo tanto, de manera ilegal. Lisboa se convirtió pronto en lugar de peregrinación obligada para los personajes ligados al negocio del cine en España y no precisamente para rodar películas. Iban a comprar dólares y, en alguna ocasión, también película virgen. Sólo en 1940, el DNC concedió más de 20 permisos para viajar al país vecino “para asuntos relacionados con la cinematografía”²¹⁸.

El mercado negro de divisas, que había vivido su primera época de esplendor entre 1938 y 1939, había disminuido notablemente con el descenso en la concesión de licencias de importación experimentado entre la primavera de 1939 y abril de 1941. Tras la entrada en vigor de la orden del SNE y la ruptura cinematográfica hispano-alemana, aquél volvió a entrar en ebullición. Ni el SRC ni el IEME fueron capaces de frenar las “operaciones de pago en bolsa negra”, fórmula con la que se denominó a las operaciones especulativas con base en el mercado negro. A partir de abril de 1941, a la vigilancia de las filiales, que monopolizaron prácticamente todas las importaciones hasta ese momento, debió añadirse la de empresas e individuos españoles, ávidos de participar del lucrativo negocio en el que se estaba convirtiendo la importación de películas norteamericanas.

Los movimientos de las filiales habían provocado, a principios de 1940, la decisión del IEME de ordenar una investigación exhaustiva de todas aquellas empresas que hubiesen realizado operaciones de importación desde julio de 1936: *MGM Ibérica, Hispano Fox, Universal, Columbia y Radio Films*²¹⁹. Las conclusiones a las que llegaron esos estudios, presentados con casi dos años de retraso, fueron demoledoras: todas ellas habían incurrido en faltas graves contra

²¹⁸ DNC: “Permisos individuales para viajes a Portugal para asuntos relacionados con la cinematografía”, 1940. AGA, SEC 3, caja 21/153.

²¹⁹ Los expedientes respectivos, cerrados entre junio de 1943 y enero de 1943, se conservan en el Banco de España. ABE, IEME-CIN, cajas 7 y 25.

la normativa vigente en materia de divisas, cuando no habían burlado directamente las aduanas importando más películas de las que les correspondían. Sin embargo, resultaba todavía más preocupante el hecho de que el Negociado de Investigación y Represión del IEME fuese incapaz de reunir las pruebas suficientes para tomar medidas punitivas. A ello pudo colaborar la cercanía de los directivos de estas filiales al poder, especialmente al MIC. De hecho, los servicios consulares norteamericanos estaban seguros de que la decisión de las casas matrices de poner al frente de sus filiales a personajes como César Alba (*Hispano Fox*) o Emilio Argüelles (*Radio Films*) respondía a esas conexiones. La filial dirigida por éste último, especialmente activa en el entorno de la corrupción, despertó pronto todo tipo de sospechas en el IEME²²⁰.

Entre abril y octubre de 1941 sólo dos filiales consiguieron licencias de importación, concretamente *Universal* y *Radio Films*. A cambio, se comprometieron a financiar (que no a producir) una película española con un desembolso nunca inferior al millón de pesetas. *United Artists*, *Paramount* y *WB*, las únicas *majors* que no habían importado una sola película desde el final de la Guerra Civil, trataron de introducir sus películas a través de intermediarios²²¹. Ninguna de las tres empresas tenía intención de participar en el rodaje de producción española alguna, por lo que necesitaban bien un productor local dispuesto a ofrecer sus licencias de importación, bien un intermediario que se hiciese con esas licencias²²². El IEME había detectado e impedido varias operaciones de este tipo en casos como la importación de "Charge of the Light Brigade" (*Warner*, 1936), "Cain and Mabel" (*Warner*, 1936) o "The Adventures of Marco Polo" (*United Artists*, 1938). El razonamiento siempre era el mismo: si las filiales (*Warner*) o los representantes de las *majors* en España (*United Artists* y

²²⁰ "Nota adjunta al Informe del Negociado de Investigación y Represión del IEME sobre las operaciones realizadas por Radio Films SAE desde julio de 1936", Madrid, 19/IX/1942. ABE, IEME-CIN, caja 25.

²²¹ La filial de WB llegó a sugerir la posibilidad de producir películas con la esperanza de obtener alguna licencia de importación como estímulo por parte de las autoridades, pero finalmente se desechó esa opción. Renato Huet (*WB First National*) a Joaquín Soriano (SRC), Barcelona, 9/IV/1941. AGA, SEC 3, caja 21/278.

²²² Memorando de conversación de la Embajada para el Secretario de Estado sobre las conversaciones entre Castelli (*United Artists*) y Ackerman, Madrid, 14/X/41. NA, RG 84, FSP Madrid, 1941 GR 840.6.

Paramount) querían explotar sus películas en el mercado, debían envargarse de importar las cintas y, por tanto, de producir o exportar cine nacional a cambio²²³.

Un buen ejemplo fue protagonizado por César García Agostí y la casa *Icaros* de Argentina (representada en España por el alemán Otto Reuss) en 1941. García Agostí presentó al IEME un proyecto de exportación a Argentina de un largometraje ("El Cristo de la Vega") y 2 documentales españoles a cambio de 4.000 dólares (cebo para el IEME) y los derechos de importación sobre 8 películas norteamericanas, entre las que se encontraban las 3 citadas en el párrafo anterior. La negativa del IEME se basó en cuatro argumentos: que García Agostí carecía de la licencia del SNE que le acreditase como importador; que ninguna de las firmas implicadas había actuado como productora de las cintas españolas que se pretendía exportar; que las condiciones establecidas resultaban "demasiado ventajosas para España", puesto que no resultaba creíble que 8 cintas norteamericanas de primera fila fuesen cedidas a cambio de 3 cintas españolas antiguas y de dudosa calidad; y, por último, "por ser muy extraño" que teniendo las productoras americanas de esas películas representación en España (agentes o filial), intentasen realizar la operación a través de una empresa española y otra argentina²²⁴.

Pero el IEME no mantuvo la misma política en todos los casos. Además, como las primeras solicitudes realizadas por intermediarios sin licencia de productor fueron denegadas, éstos se convencieron de que la mejor manera de esquivar a las autoridades era, sencillamente, produciendo películas españolas. Se trataba de la misma realidad que dio lugar a las *quota quickies* británicas de los años veinte. Aunque el concepto de productor-especulador-cazador de licencias era nuevo en España, el éxito del modelo fue inmediato. De hecho, el resto de permisos de importación de películas norteamericanas concedidos entre abril y octubre de 1941 correspondieron a compañías como *Producción Cinematográfica Española*, *Artistas Asociados*, *Iberia Films* o *Hispania Artis*, e individuos como Joaquín Agustí o Cesáreo González (*Suevia Films*). Salvo Joaquín

²²³ Existen numerosos casos. ABE, IEME-CIN, caja 25.

²²⁴ Una operación semejante, también protagonizada por *Icaros Films*, había sido denegada sólo unos meses antes. ABE, IEME-CIN, caja 25.

Agustí, todos obtuvieron sus licencias tras comprometerse a producir películas españolas destinadas a la exportación.

Las diferencias entre los contratos rechazados y los aceptados eran realmente escasas pese a las más que sospechosas condiciones en las que se cerraban estos acuerdos de importación. Sirva, a modo ilustrativo, el contrato aceptado por el IEME en 1941 entre la *20th Fox* e *Iberia Films*. Según este convenio, la productora española se comprometió a importar "In Old Chicago" (*20th Fox*, 1937), "Suez" (*20th Fox*, 1938) y "Seventh Heaven" (*20th Fox*, 1937) y la norteamericana, por su parte, a distribuir en América "Todo por ellas" (*Iberia*, 1942) más el pago de 35.000 dólares en compensación por los derechos de exhibición de esta cinta española²²⁵. Hasta entonces, las películas españolas no solían alquilarse por más de 8.000 dólares en Argentina, su principal mercado exterior. Suponer que "Todo por ellas" mereciese superar en más de cuatro veces ese valor era todo un acto de generosidad, cuando no de fe. Con todo, el IEME autorizó la transacción, aunque como era de esperar no fue *Iberia* sino *Hispano Fox*, la filial de *20th Fox*, la que consiguió hacerse con la distribución de las 3 películas en cuestión. Películas de esas características, protagonizadas por estrellas de primera fila como Tyrone Power y James Stewart, podían recaudar cada una fácilmente la cifra de 1 millón de pesetas en su primer año de explotación.

Entonces, ¿por qué autorizar a *Hispano Fox* a hacerse con los derechos de distribución cuando, al menos en principio, nada tenía que ver con la operación de importación? El 4 de diciembre de 1941, ya con las películas en España, *Hispano Fox* se dirigió al IEME para solicitar la autorización necesaria para que *Iberia* le cediese los derechos de distribución. Esta solicitud incluía el compromiso de que *Hispano Fox* destinase los beneficios producto de la explotación a *Iberia*, exceptuando un porcentaje dirigido a cubrir los gastos de envío de la *major* y de personal de la filial, a fin de "que los empleados españoles y sus familias, empleados en la organización y los que llevan en su mayoría más de doce años en la misma, no queden sin empleo en las actuales circunstancias"²²⁶. El IEME

²²⁵ SRC a Juan Bautista Renzi, Madrid, 3/XI/1941. ABE, IEME-CIN, caja 25.

²²⁶ Pedro Bistagne (*Hispano Fox*) al IEME, Barcelona, 4/XII/1941. ABE, IEME-CIN, caja 25.

aceptó aun cuando era más que evidente que *Hispano Fox* e *Iberia* habían alcanzado algún tipo de acuerdo previo para repartirse los beneficios de la explotación, puesto que sin el visto bueno de la filial la productora española nunca habría podido hacerse con las cintas.

Aun así, el caso más paradigmático de la corrupción, especulación y engaño en el que se había sumergido la importación de cine norteamericano fue el de la importación de la película más taquillera de la temporada 1941/42, la infantil "*Snow White and the Seven Dwarfs*" (*Disney*, 1937). *RKO*, distribuidora en el extranjero de la factoría *Disney*, ya había intentando introducir sin éxito la película en España en 1939. Los crecientes problemas de su filial española con las autoridades le condujeron a buscar una fórmula alternativa dos años más tarde, basada en la participación de intermediarios. Como resultado, el 7 de abril de 1941, Joaquín Agustí Peypoch consiguió una licencia de importación para 13 películas norteamericanas, entre las cuales se encontraba "*Snow White*"²²⁷. Para ejecutar la licencia, Agustí propuso al IEME un acuerdo de compensación con un súbdito español residente en La Habana, Rafael Casau Jurado. Según el acuerdo, Casau cedía los derechos de explotación de las 13 cintas americanas a cambio de los derechos de explotación de una docena de películas españolas. Como muestra de buena voluntad, Casau se comprometía a ingresar 24.000 dólares a nombre del IEME una vez recibidas las cintas españolas, a fin de garantizar su explotación en Cuba. El Instituto dio su visto bueno tras el compromiso de las partes implicadas a realizar la operación en un plazo de quince días a partir de la fecha de concesión de la licencia. Expedidos los permisos, Agustí introdujo la película de *Disney* en el país y embarcó las películas españolas dentro del plazo. Vencido éste, los dólares no habían sido depositados a favor del IEME. Las películas españolas quedaron bloqueadas en el puerto franco de La Habana y el resto de películas americanas no llegaron nunca al

²²⁷ Quizás en agradecimiento al apoyo que su solicitud habría recibido desde las altas instancias, Argüelles inició el día siguiente los trámites ante el embajador en Portugal y hermano del General Franco para que su legación enviase por valija diplomática una copia a España destinada a ser proyectada en el Palacio del Pardo. Como veremos, "*Snowwhite*"/"*Blancanieves*" no sería la única película que el dictador tuvo el privilegio de visionar antes que el resto de los españoles. García Viñolas a Nicolás Franco y viceversa, respectivamente Madrid, 8/IV/1941 y Lisboa, 21/VI/1941. AGA, SEC 3, caja 21/278.

país. Para entonces, "Snow White", objetivo único de toda la operación, ya estaba preparada para su explotación.

Probablemente, *RKO* había cedido a Casau los derechos de la película de *Disney* a cambio de una suma de dólares. Previamente, su filial, *Radio Films*, habría acordado con Agustí la cesión de los derechos de comercialización a cambio de una suma que desconocemos. Conseguidos los derechos de la película, sólo restaba simular una operación de importación, lo que incluía necesariamente la exportación de cintas nacionales, pagada por Agustí (o por *Radio Films* vía Agustí). Una vez concedido el visto bueno, todo era más sencillo. Agustí enviaba las películas españolas e importaba "Snow White" antes de que expirase el plazo dado por el IEME (rapidez facilitada por el hecho de que la película de *Disney* esperaba el inicio de la operación en la frontera portuguesa y no en Cuba), poniendo la película en manos de una distribuidora que, a priori, nada tenía que ver con la operación, *Radio Films*. Trascurrido el plazo, Agustí podía reclamar que, como Casau había incumplido su parte del trato, él no cumplió la suya: es decir, autorizar la distribución de las películas españolas (lo que ahorraba a Casau y su socio Agustí los desembolsos requeridos para ello). En consecuencia, la SRC pasó a declarar ilegal el contrato, impidiendo la importación del resto de las cintas. Para entonces, *Radio Films* se había hecho con los derechos de comercialización de "Snow White", por lo que en caso de que el IEME quisiese intervenir la cinta, tendría que indemnizar a la empresa. No lo hizo. "Snow White" se estrenó con gran éxito de crítica y audiencia en Barcelona, batiendo todos los *records* de permanencia en pantalla. Lo mismo ocurrió en Madrid poco después. El IEME, pese a ser consciente de haber sufrido el engaño de todas las partes implicadas, fue incapaz de probar la responsabilidad de Agustí. La de Casau resultaba más evidente, pero éste residía en el extranjero. Ambos quedaron impunes:

...la imposibilidad que existe en el presente caso para poder determinar si la operación indicada encubre o no un delito monetario, pues por la indole de la misma y por tener su principal radicación en el extranjero, es sencillísima su mixtificación y la ocultación de cuantos datos pudieran llevar al esclarecimiento del asunto. [...] el señor Agustí no ha podido aportar a la inspección, dato ni comprobante alguno que pudiese aclarar la forma de pago de la única película extranjera que al amparo del permiso de referencia se ha importado, siendo muy extraño que no exista ninguna reclamación de la firma extranjera [...] y con respecto a la probable

existencia de un delito monetario, aparte de nuestra opinión personal que parecer existir, no se ha podido probar nada en concreto²²⁸.

2.2 El cine comercial y el esfuerzo de guerra de Estados Unidos en España, 1942/1945.

Hollywood fue llamado a filas a las pocas semanas del ataque japonés sobre Pearl Harbour el 7 de diciembre de 1941²²⁹. El cine comercial debía aportar su granito de arena en el esfuerzo de guerra. Su misión en Estados Unidos fue colaborar en el mantenimiento de la moral de la población y de las tropas norteamericanas. ¿Podía jugar algún papel similar en el extranjero? ¿Podían actuar las películas como avanzada propagandística en los países aliados y neutrales? La industria, interesada en reforzar su posición comercial en el extranjero, así lo defendió. ¿Cuál fue la respuesta en Washington? La expulsión del cine norteamericano de las pantallas había sido uno de los objetivos propagandísticos del Eje desde el inicio de la guerra. Sólo por ello, el gobierno norteamericano respaldó la presencia de sus películas en los países neutrales y aliados. ¿Qué ocurrió en un país “neutral” como España?

La irrupción de Estados Unidos en la contienda tuvo un impacto inmediato en las relaciones del gigante americano con el régimen franquista²³⁰. Siguiendo la pauta marcada por Gran Bretaña, el objetivo inicial de la política estadounidense hacia la España “no beligerante” fue mantener su neutralidad a toda costa. Tras el desembarco en el norte de África (noviembre de 1942), los aliados adoptaron una política más exigente hacia un Estado que hasta entonces apenas se había esforzado por disimular sus filias y fobias internacionales. Tres fueron los frentes abiertos con ese propósito: frenar la venta de productos y materias primas estratégicas para el esfuerzo de guerra germano;

²²⁸ Informe del Negociado de Investigación y Represión del IEME para la SRC, Madrid, 30/III/1942. ABE, IEME-CIN, caja 25.

²²⁹ KOPPES y BLACK: *Hollywood Goes to War...*, op.cit.

²³⁰ Vid. CORTADA, James W.: *Relaciones USA-España, 1941-1945*, Barcelona, Dopesa, 1973; HALSTEAD, Charles R.: “Historians in Politics: Carlton J. Hayes as American Ambassador to Spain, 1942-1945”, *Journal of Contemporary History*, vol. 10, nº 3 (1975), pp. 383-405. Entre los testimonios de los protagonistas de las relaciones hispano-norteamericanas en el periodo, Vid. HAYES, Carlton H.: *Misión de guerra en España*, Ciudad de México, EPESA, 1946; HOARE, Sir Samuel: *Ambassador on Special Mission*, Londres, Collins, 1946; y BEAULAC, *Silent...*, op.cit., pp. 160-205.

contrarrestar la propaganda del Eje amplificada por la complicidad de Falange; y reducir al mínimo las acciones germanas de espionaje, inteligencia y sabotaje en territorio español (sobre todo en el norte de Marruecos). El cine americano tuvo un papel activo en esos tres frentes. La Embajada de Estados Unidos situó a las salas de exhibición españolas como objetivo prioritario de su estrategia propagandística. Conforme el cine norteamericano fue recuperando la hegemonía perdida, los aliados pasaron a instrumentalizar su demanda para sustentar su esfuerzo de guerra económica en el país²³¹.

2.2.1. La hegemonía en las pantallas como objetivo propagandístico.

Las potencias beligerantes habían evidenciado durante los primeros años del conflicto que consideraban a las pantallas comerciales como un espacio en disputa en la batalla por conquistar la opinión de los españoles. Alemanes e italianos, con la colaboración del régimen, habían sido los principales beneficiarios de ese clima. Las películas de Hollywood habían pagado la neutralidad de Washington con un retroceso histórico en las carteleras españolas, aunque no en las preferencias de los espectadores. Ese inquebrantable favor del público fue el principal motivo para que las películas norteamericanas siguieran exhibiéndose pese a las crecientes dificultades. Una vez en guerra, la Embajada estadounidense obtuvo por fin permiso para intervenir en el frente cinematográfico. El objetivo fue doble: privar a la propaganda germana del acceso a las pantallas comerciales (copando el espacio con producciones norteamericanas) y evitar que determinadas producciones americanas llegasen a España (vía censura o desincentivación de exportaciones). El éxito fue casi inmediato. Sólo la creación del NO-DO privó a los aliados de una hegemonía absoluta en las pantallas comerciales ya en 1943.

Un espacio privilegiado.

Carlton H. Hayes tomó el relevo de Weddel al frente de la representación diplomática de Estados Unidos el 2 de mayo de 1942. Católico y profesor de Historia Moderna en la Universidad de Columbia, Hayes fue el responsable último

²³¹ Este apartado es fruto de una profunda revisión y actualización de las tesis avanzadas por el autor en un artículo previo, LEÓN AGUINAGA, "El comercio cinematográfico como instrumento...", *art.cit.*, pp. 303-322.

de la política norteamericana en España hasta finales de 1944. También de la estrategia propagandística. En ese campo, Hayes lo tuvo muy claro: la conquista de las pantallas comerciales constituía un objetivo prioritario. Él mismo y el agregado comercial Ackerman supervisaron todo lo relacionado con ese asunto. Y ello a pesar de la instalación del *Office of War Information* en agosto de 1942. ¿De donde procedía ese interés?

España era en 1942 el país europeo con más salas por habitante (más de 2.600 censadas para unos 25 millones de habitantes). Éstas se repartían por igual entre las zonas urbanas y rurales. La popularidad del medio estaba muy extendida y arraigada entre los ciudadanos de prácticamente todas las edades, estratos sociales e incluso tendencias políticas. Todo ello hacía de las pantallas un espacio privilegiado para alcanzar a la desestructurada opinión pública española, más si cabe cuando ni radio ni prensa escrita podían aspirar a semejante rol. La acusada escasez de receptores radiofónicos y el extendido analfabetismo limitaban la potencial audiencia de ambos medios enormemente (más de la mitad de los varones españoles no sabían leer ni escribir; el porcentaje entre la población femenina era mucho mayor). La suma de todo ello dejaba a las pantallas comerciales como único medio de comunicación de masas del país. Prensa escrita y radio podían ser eficaces para llegar a aquellos grupos sociales que podían permitirse el lujo de poseer una radio, es decir, las clases medias y altas; pero para llegar al *pueblo*, para llegar a la inmensa mayoría de los ciudadanos, sólo quedaban las pantallas.

Esos argumentos habían sido expuestos parcialmente en varios informes elaborados por distintas agencias norteamericanas entre 1939 y 1942, desde el consulado de Barcelona hasta el Departamento de Guerra²³². Hayes tuvo acceso a todos a ellos, por lo que no extraña su decisión de apostar por la reconquista de las pantallas como el primer objetivo propagandístico de su misión. Había que copar las pantallas a toda costa. Hayes no era un entusiasta de la propaganda, especialmente si ésta escapaba a su control. Como veremos, él fue el responsable último de la descafeinada labor del OWI durante los años

²³² Entre ellos, destacan las referencias del "Survey of Spain" del Departamento de Guerra, fechado el 18/V/1942. NA, RG 226, entry 16, Folder 21800, boxes 164-165.

centrales de la guerra. Sin embargo, Hayes siempre confió en el cine de Hollywood como exponente de la grandeza de su país, como demostró su obcecación por conseguir una copia de "Gone with the Wind" (*Metro*, 1939) para consumo personal del General Franco, conocido cinéfilo. En ello se diferenciaba de muchos de los diplomáticos del Departamento de Estado quienes, como hemos visto, desconfiaban abiertamente de los efectos que las películas habían ocasionado a la imagen internacional del país. Un diplomático quizás no hubiera apostado tan claramente como hizo Hayes por las pantallas, aunque ello no deja de ser una suposición. Tampoco hay que descartar el peso que tuvo en su apuesta la posibilidad de marcar distancias respecto a sus aliados. Las frías relaciones con su homólogo británico, Sir. Samuel Hoare, así podrían hacerlo parecer. Los británicos podían capitalizar otros públicos (clases altas) y medios de comunicación (prensa y radio) gracias a su mayor red de contactos, medios materiales, personal y experiencia en el país; pero las pantallas comerciales eran un ámbito inmejorablemente predispuesto a la acción norteamericana. El objetivo marcado por la Embajada fue copar las pantallas y cerrar así el paso al material del Eje. Lo prioritario, y esto es fundamental para entender la acción norteamericana en este campo, fue evitar que los alemanes explotasen ese canal, que no lograsen conseguir transmitir ideas a través de él.

Observamos con anterioridad como la presencia del cine norteamericano en España había recibido un espaldarazo tan importante como inesperado gracias a los efectos de la orden de abril de 1941. Impulsada por la demanda del público, los intereses especulativos y los errores alemanes, la concesión de licencias de importación para películas americanas había crecido exponencialmente durante los últimos meses de ese año, ritmo que se mantuvo en 1942. Las autoridades españolas reaccionaron estableciendo una cuota de pantalla en diciembre de 1941²³³. La norma pretendía forzar la programación de una semana de cine español por cada seis semanas de proyección de películas extranjeras. La medida, en un primer momento vista por la Embajada como un paso hacia la "nacionalización" de la industria, pronto se mostró inofensiva para los intereses norteamericanos. La extendida práctica de los exhibidores de

²³³ BOE, 13/XII/1941.

saltarse la ley y de los inspectores de cobrar por hacer la vista gorda fue determinante al respecto. Tampoco inquietó demasiado el *Acuerdo Cinematográfico Hispano-italiano* de abril de 1942, promovido por los italianos con la intención de contrarrestar los perjuicios económicos causados por la norma de abril de 1941. Parafraseando a Díez Puertas: “el documento plasmaba mejor el pasado que el futuro”²³⁴. Para entonces, las preocupaciones cinematográficas de la Embajada se habían centrado en otra cuestión.

A pesar de las numerosas licencias concedidas, entre enero y agosto de 1942 apenas se estrenaron en España 15 películas norteamericanas. Distribuidoras y exhibidores seguían dependiendo de los reestrenos de antiguos éxitos como “Quo Vadis” (*Metro*, 1925) para mantener la oferta de cine norteamericano, lo que provocaba las quejas de prensa y crítica²³⁵, aunque no el rechazo del público, que continuó llenando las salas pese al estado crecientemente defectuoso de unas cintas utilizadas hasta la extenuación:

Over the years pictures have been re-shown time after time, and what with wear and tear some that originally constituted eight reels have been edited down to five reels. And still no serious complaints have been received by theatre operators, so grateful just to have the chance of seeing American films...²³⁶.

Dos eran las causas que provocaban la enorme dilación desde la concesión de un permiso hasta su ejecución: la vigilancia de las autoridades comerciales norteamericanas de todas las operaciones con España y los problemas en el suministro de película virgen (necesaria para tirar las copias destinadas a la explotación). Estados Unidos fiscalizó sus relaciones económicas internacionales tras la entrada en la guerra. Toda transacción con el exterior exigía el visto bueno del *Board of Economic Warfare* (BEW), incluida la exportación de películas de entretenimiento. El BEW pretendía obtener algún tipo de seguridad de que los movimientos realizados no beneficiasen al enemigo. Por ello, pasó a exigir ciertas garantías para conceder una licencia de exportación, garantías que no solían cumplir las operaciones cinematográficas que tenía

²³⁴ DÍEZ PUERTAS, *Historia social...*, op.cit., p. 109.

²³⁵ “Fuera de cuadro”, *Primer Plano*, nº 68, 1/II/42.

²³⁶ Extracto de un artículo de Thomas M. Prior publicado por *The New York Times* (11/II/1942) a partir de una entrevista a Robert Krier, miembro de la cúpula directiva de *20th Fox* en Europa Continental desde 1939.

como destino a España. Esa actitud chocó pronto con los intereses de la misión norteamericana. Desde la Embajada se pidió la intercesión del Departamento de Estado para que el BEW concediese los permisos de exportación necesarios para la ejecución de varias licencias, como ocurrió con dos lotes de 10 y 4 películas de *Paramount* y *United Artists*, en los cuales figuraban títulos como "Angel" (*Paramount*, 1937), "If I were a King" (*Paramount*, 1938), "Beau Geste" (*Paramount*, 1939), "Midnight" (*Paramount*, 1939) o "Rebecca" (*United Artists*, 1940). La misión insistió en el valor propagandístico de las pantallas como forma de obtener la comprensión y colaboración de Washington:

Since motion picture are admittedly an effective means of propaganda and American productions ...would tend to preserve the goodwill which so many Spaniards harbour for the United States, and since such films would keep before the Spanish public, which is practically cut off from the rest of the world by censorship and control of the press, the American way of life and the excellence of American products, it is thought possible than the Department may for political purposes desire to expedite the granting of an export licence...²³⁷

Ambos lotes fueron finalmente exportados y la "Rebecca" de Hitchcock se convirtió en el gran éxito de la temporada 1942/43 en las salas de estreno de Madrid y Barcelona. El importador y distribuidor de esa cinta, *Estudios Chamartín*, tuvo que acudir al mercado negro de película virgen para tirar las copias necesarias para su explotación. La industria española dependía totalmente del material virgen extranjero, en su mayor parte de origen alemán. Lógicamente, tanto alemanes como italianos se negaban a que el gobierno español facilitase su material a las películas "enemigas". Británicos y norteamericanos debían suministrar la película virgen destinada a sus cintas. Ese material había sido declarado producto estratégico, por lo que su producción, distribución y exportación quedaban bajo el absoluto control del BEW.

Con ello en mente, Hayes, Ackerman y sus colegas británicos se pusieron manos a la obra para preparar la primera oferta conjunta de los aliados al gobierno español en materia cinematográfica. Previamente precisaban recabar el respaldo de la MPPDA y las grandes productoras de Hollywood, más que reacias a aceptar alguno de los términos en los que la propuesta había sido

²³⁷ Tel. nº 635, Consulado de Barcelona al Secretario de Estado, Barcelona, 5/I/1942. NA, RG 59, DF 852.4061 MP/69.

planteada (sobre todo el relativo al alquiler a tanto alzado en vez de a porcentaje), siempre que no se obtuviese del gobierno español un compromiso previo de desmontar el sistema de concesión de los permisos de importación. A la espera de ese acuerdo, Ackerman y el propio Hayes entraron en contacto con el presidente de la SRC, Joaquín Soriano, para hacerle una propuesta informal que incluía la exportación a España de 40 filmes norteamericanos y el suministro necesario para tirar 10 copias de esas películas y cubrir la producción de 15 películas españolas. Todo ello previo pago de 400.000 dólares por parte del gobierno español²³⁸. Soriano prometió estudiar la propuesta.

Pese a estar muy lejos de los datos anteriores a 1936, las cifras de importaciones y estrenos de 1942 reflejaban la reconquista de la hegemonía comercial por parte del cine anglosajón. Se había importado un total de 99 títulos angloamericanos, y aunque a finales de año muchos estaban a la espera de película virgen para poder ser comercializados, entre ellos 20 títulos norteamericanos, los estrenos combinados de películas de las Naciones Unidas superaban ampliamente por primera vez desde el inicio de la guerra a los filmes italo-alemanes. Esa tendencia se acentuó durante los años siguientes:

II-2) Nacionalidad de las películas de largometraje importadas para el circuito comercial español y de las estrenadas en Madrid, 1942/1945.

	americana		británica		alemana		italiana		otra		total	
	IMP	EST	IMP	EST	IMP	EST	IMP	EST	IMP	EST	IMP	EST*
1942	45	28	54	18	1	8	23	10	26	21	149	123
1943	90	61	58	21	12	8	29	33	12	21	201	191
1944	68	121	2	17	27	12	2	13	23	9	122	214
1945	192	138	22	11	3	6	4	1	69	14	290	210
1942/45	393	348	136	67	43	34	58	57	109	65	737	728
1939/41	70	178	31	33	136	155	47	43	90	58	374	538

Fuente: elaboración propia²³⁹.

²³⁸ Tel. nº 1016, Hayes al Secretario de Estado SD. Madrid, 3/VIII/1942. NA, RG 208, entry 380, box 19.

²³⁹ A partir de MOYA, "En torno a la industria...", *art.cit.*, p. 112, e "Informe sobre la Industria Cinematográfica española", *doc.cit.* *Se incluyen aquí las películas españolas, cuyas cifras oscilaron entre las 30 de 1945 y las 47 de 1943.

El auge del cine aliado contrastaba con el derrumbamiento del cine italo-alemán, lo que provocó la reacción de la prensa falangista, que culpó de ello a la industria española y, quizás lo más revelador de todo, al gusto de sus conciudadanos:

Hasta nuestra guerra hubo en España una influencia avasalladora del "cinema anglosajón" [comillas del autor]; pero después de nuestro triunfo nacional debían haber cambiado algo las cosas. No tenemos hoy deseo de avivar rencores ni de resucitar pasados agravios, pues si recordamos el Comité de Intervención –y otras cosas– nos vamos a poner de muy mal humor. Pero lo indudable es que hubo unos pueblos que estuvieron a nuestro lado... Por eso nos sorprende ver la lista de películas estrenadas en Madrid en el año 1942. ...tenemos que llegar a la conclusión de que es el público y las empresas –éstas sobre todo– quienes orientan ese crecimiento en el número de estrenos anglosajones²⁴⁰.

El autor falangista de este texto se lamentaba a continuación de la explotación propagandística que, supuestamente, los aliados estarían haciendo de las pantallas. Así, afirmaba que la anticomunista "Ninotchka" (*Metro*, 1939), estrenada en España a finales de 1942, no era sino "una taimada propaganda" del sistema liberal-capitalista, muy efectiva "ante los ojos de los halagados burgueses y de los que sin serlo creían en la superioridad de una civilización que lo único que podía ofrecer a Ninotchka era un ridículo sombrero y una borrachera de champán". Para haber salido tan a disgusto de la sesión cinematográfica, el autor había tomado buena nota del papel de la Garbo.

Ante el incontenible éxito del cine norteamericano, alemanes y falangistas cambiaron de estrategia, iniciando actos de sabotaje y manifestaciones en salas donde se proyectaban películas norteamericanas, como durante el estreno de "Women at War" (*Republic*, 1940), celebrado en Barcelona en pleno otoño de 1942 y motivo de queja formal de la representación diplomática de Estados Unidos ante el MAE²⁴¹. Ese tipo de acciones desesperadas no hacían sino testimoniar la hegemonía aliada en las pantallas comerciales.

El 17 de diciembre de 1942, la Vicesecretaría de Educación Popular (VEP) de la Secretaría General del Movimiento decretó la proyección obligatoria y exclusiva de un "noticiario cinematográfico español" previa a toda sesión

²⁴⁰ Gumersindo Montes Agudo: "El cine al servicio de la política", *El Español*, año II, nº 26 (24 de abril de 1943), p. 4.

²⁴¹ Tel. nº 298, Hayes a Jordana, Madrid, 15/X/1942. AMAE, R, legajo 1468/19.

comercial desarrollada a partir del día de Año Nuevo de 1943. La exclusividad de los reportajes fue concedida a una nueva entidad editora de titularidad pública, que recibió el nombre de “Noticiarios y Documentales Cinematográficos” (NO-DO)²⁴². Las maniobras para impulsar un proyecto de ese tipo se había sucedido desde el final de la guerra²⁴³, especialmente tras la desaparición del “Noticiero Español”. No obstante, la decisión final se retrasó hasta finales de 1942, debido, en buena medida, a las diferencias y tensiones interdepartamentales²⁴⁴. Hasta entonces, tres empresas extranjeras se habían repartido el mercado: *Fox Movietones*, *Actualidades UFA* y *Revista Luce*²⁴⁵. Ante la incapacidad del régimen para extender el monopolio informativo del Estado a este sector, la actividad de esas empresas fue amparada e incluso impulsada por el marco legal creado por el SNE y el MIC en abril y octubre de 1941, que, entre otras cosas, eximían a ese formato de satisfacer tasa alguna por su importación. Sin embargo, las pugnas comerciales (difícilmente separables de lo político en este momento) entre el alemán *UFA* y el norteamericano *Fox Movietone*, acabaron volviéndose en contra de ambos.

La decisión de extender el monopolio informativo al terreno cinematográfico fue precipitada por los incidentes acaecidos en el verano de 1942 durante la cobertura informativa del Aniversario del Alzamiento y el atentado falangista de Begoña. Tras ello, los tres entes administrativos que se había disputado la dirección del futuro monopolio se pusieron de acuerdo. Joaquín Soriano (SRC), Gabriel Arias Salgado (VEP) y Manuel Torres López (Delegación Nacional de Propaganda) fueron los arquitectos del proyecto. Torres presentó el 29 de septiembre el primer borrador de organización del NO-DO²⁴⁶. Joaquín Soriano, que se había asegurado la presidencia del nuevo organismo

²⁴² BOE, 22/XII/1942.

²⁴³ La DNC llegó a contactar con varias casas extranjeras con experiencia en el sector para conocer su posición y posible colaboración. Sirva de ejemplo: César Alba (*MGM Ibérica*) a Manuel Augusto García Viñolas (DNC), Barcelona, 12/VI/1939. AGA, SEC 3, caja 21/275.

²⁴⁴ Vid. HERNÁNDEZ, Miguel A.: *Estado e Información. El NO-DO al servicio del Estado Unitario (1943-1945)*, Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, Salamanca, 2003; SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente y TRANCHE, Rafael: *No-Do. El tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra y Filmoteca Española, 2001, pp. 42-51; Díez Puertas, Emeterio: “Presiones internacionales contra las películas ofensivas”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 576 (1998), pp. 115-122; y RODRÍGUEZ, Saturnino: *El No-Do. Catecismo social de una época*, Madrid, Editorial Complutense, 1999.

²⁴⁵ Para un breve repaso a los antecedentes de cada una de esas compañías en el mercado español, HERNÁNDEZ, *Estado...*, *op.cit.*, pp. 73-81.

²⁴⁶ Reproducido íntegramente en SÁNCHEZ-BIOSCA y TRANCHE, *El No-Do...*, pp. 585-587.

gracias a su posición al frente de la SRC (organismo encargado de gestionar el suministro de la fundamental película virgen), se encargaría de negociar la absorción de los tres noticiarios presentes en el país por el nuevo monopolio estatal²⁴⁷.

La documentación norteamericana apunta a que *Actualidades UFA* fue el más reticente a la decisión del gobierno español, principalmente debido a su liderazgo en el mercado. Esa oposición contrastó con el entusiasmo con el que Luis Dias Amado, director del *Fox Movietone*, aceptó la absorción de la firma que representaba, debido probablemente al puesto de primer consejero que Soriano le había garantizado. Con oposición o no, lo cierto es que los alemanes accedieron a la solicitud española. El material y personal de *Actualidades UFA* conformó la base fundamental del futuro NO-DO. Incluso se otorgó la distribución a la misma firma que había trabajado con los alemanes, la compañía *ACE*. El acuerdo, firmado el 20 de noviembre por Soriano y el director del monopolio germano *Deutschen Wochenschau G.m.b.H.* (entidad estatal propietaria de *UFA*), con una duración de cinco años, garantizaba a los alemanes una posición preeminente de sus noticias en la nueva cabecera a cambio de un suministro mensual de 200.000 metros de positivo de película virgen²⁴⁸. Los alemanes también aceptaron, eso sí a regañadientes, que Soriano se convirtiese en el director del ente (Soriano había liderado la oposición a las condiciones alemanas que impidieron la renovación del acuerdo cinematográfico bilateral en 1941), en lugar de su candidato, Alberto Reig González, director de *Actualidades UFA*. Sin duda, la generosidad germana venía alimentada por su necesidad de asegurarse un espacio en las pantallas comerciales, espacio que sus películas no habían sido incapaces de garantizar.

Así lo entendió la Embajada norteamericana, que estuvo informada en todo momento de los planes españoles a través de Dias Amado y el propio Soriano. Éste último había justificado la decisión ante los aliados como una forma de practicar en el terreno cinematográfico la neutralidad española. En un principio, la creación del NO-DO fue mal vista por la legación diplomática

²⁴⁷ HERNÁNDEZ, *Estado...*, *op.cit.*, pp. 88-94.

²⁴⁸ Reproducido íntegramente en SÁNCHEZ-BIOSCA y TRANCHE, *El No-Do...*, pp. 588-590.

estadounidense, ya que se interpretaba correctamente que los alemanes partían con ventaja en un noticiario auspiciado por los germanófilos Arias Salgado y José María Alfaro. Pero pronto se percibió el movimiento más como una oportunidad que como un revés. Al fin y al cabo, razonaban, *Actualidades UFA* había dominado el mercado hasta ese momento, por lo que la nacionalización no suponía una gran pérdida. Además, ahora “sólo” habría que concentrar las presiones en un punto, en vez de ir empresario por empresario²⁴⁹. La presencia de Dias Amado y el aliadófilo Joaquín Soriano en la dirección garantizaban las cabezas de puente ideales para penetrar en el noticiario. La estrategia a seguir tendría dos frentes: el político, exigiéndose un equilibrio en la aparición de noticias sobre la guerra; y el material, utilizándose el suministro de película virgen como instrumento de presión para garantizar la presencia de un creciente número de noticias aliadas.

El suministro de película virgen como instrumento de presión.

Los trabajos para la realización de 10 copias de un largometraje tipo exigían una media de 39.000 metros de película virgen, en su mayor parte de positivo. Desde junio de 1940, la legislación española obligaba a realizar ese trabajo en terreno nacional, lo que unido al hecho de que el país no produjese ese material forzó a los distribuidores a depender de las importaciones. Hasta el inicio de la Guerra Civil el negocio se lo habían repartido las norteamericanas *Kodak* y *Dupont*, la alemana *AGFA* y la belga *Gevaert*²⁵⁰. Pero desde 1939 era la firma alemana la que dominaba el mercado a sus anchas. Las firmas norteamericanas apenas conseguían introducir material a través de sus filiales británicas. Las necesidades de las cintas angloamericanas importadas en España tenían que ser satisfechas en el mercado negro, alimentado por los alemanes. Si los aliados pretendían aumentar la presencia de sus películas en España, tendrían que afrontar el problema de la película virgen. Soriano, consciente de ello, trató de sacar provecho pensando en las necesidades del NO-DO y los planes expansivos de la producción española.

²⁴⁹ “Newsreels Films Situation”, Madrid, 6/12/42. NA, RG 84, FSP Madrid, 1942 GR 840.6.

²⁵⁰ Justo antes de iniciarse la guerra civil española, la suma del material exportado por *Kodak* y *Dupont* (un 28% del total) superó a los de cualquier otra nacionalidad. DÍEZ PUERTAS, *El montaje...*, op.cit. p. 71.

¿Precisaba la industria cinematográfica española la película virgen aliada? Los productores no, pero los distribuidores y exhibidores, dependientes de las cintas importadas, sí. En realidad lo que éstos necesitaban era una mayor disponibilidad de material en los circuitos oficiales, independientemente de su procedencia (aunque el norteamericano era de mayor calidad), puesto que sólo de esa manera podía descender su dependencia del mercado negro. Los productores españoles tenían prioridad en el reparto oficial, por lo que los distribuidores de cintas norteamericanas tenían que acudir al mercado negro, en muchas ocasiones para comprar el mismo material que hubiesen encontrado en el reparto oficial, puesto que muchos productores desviaban parte de su cuota con ese destino en busca de un beneficio rápido y fácil. A mayor disponibilidad de material en el reparto oficial organizado por la SRC, menor precio del metro de película en el mercado negro. A mayor escasez, mayor negocio para los especuladores. En 1941, el precio del metro de positivo de película virgen alcanzaba 1,85 pesetas, cuatro veces el precio oficial (0,45 pesetas/metro).

Soriano se lanzó a mediados de 1942 a buscar un acuerdo con los aliados que garantizase la viabilidad de la producción nacional. El Presidente de la SRC estaba convencido de que la supervivencia de la producción española dependía de aprovechar la competencia entre los beligerantes en beneficio propio. La pretensión de equidistancia no gustó en absoluto a los alemanes y sus aliados en la industria española, capitaneados por Vicente Casanova. Pero Soriano, al frente de la política comercial cinematográfica y a punto de hacerse con la dirección del monopolio cinematográfico informativo, se sintió en condiciones de intentarlo. Sus tensas relaciones con los representantes cinematográficos alemanes se convirtieron en su mejor aval de presentación ante los aliados. Ante el interés de Hayes por el sector, las negociaciones comenzaron a finales del verano de 1942. Ninguna de las partes escondió sus pretensiones. Soriano exigió que los aliados cubriesen las necesidades de material de sus propias películas, colaborando al mismo tiempo, al igual que hacían los alemanes, con la producción española, inclusive el futuro NO-DO. Hayes, por su parte, pretendió ligar el acuerdo de suministro a uno más amplio que incluyese la

cuantificación del número de películas aliadas a importar por año y la garantía de que su material no cayese en manos indeseables²⁵¹.

A primeros de octubre, Soriano remitió una carta a la Embajada de Estados Unidos en la que enumeraba las películas angloamericanas que no habían podido importarse por falta de película virgen. En concreto, 108 largometrajes (53 estadounidenses) y 23 cortometrajes (todos americanos). De paso, recordó a Hayes que los alemanes se autoabastecían sin problemas. Hacia finales de año las partes alcanzaron un acuerdo de mínimos a la espera del visto bueno de Washington: los aliados se comprometieron a suministrar a partes iguales unos 6 millones de metros de película virgen, material suficiente para tirar 10 copias de 80 películas angloamericanas, cubrir la producción y comercialización de 25 películas españolas y destinar una cantidad simbólica a la producción del NO-DO previo compromiso de Soriano a garantizar un espacio mínimo por número a las noticias aliadas. El reparto equitativo entre los aliados no era sino una artimaña, puesto que en realidad buena parte del material británico era fabricado en Estados Unidos. Al exportarse vía Londres, éste podía pagarse a través del *clearing* bilateral anglo-hispano, abaratando el coste a los aliados.

Hayes, moderadamente satisfecho con el acuerdo provisional, pasó entonces a buscar la aprobación de sus superiores subrayando que las cesiones de Soriano se habían logrado en un clima de gran presión para el interlocutor español, por lo que una dilación excesiva a la hora de cerrar el trato sólo vendría a debilitar su posición ante sus enemigos internos y, paralelamente, la del cine norteamericano. Hayes seguía pensando en términos meramente propagandísticos:

I am of the opinion that the showing of American films in Spain is most desirable from the standpoint of propaganda especially as the Axis are trying to make the Spaniards accept all German films which would include Nazi war and morale films by using raw film as a means for bargaining. The firm resistance of Spain to the introduction of this kind of German propaganda would be seriously endangered by a reduction of raw film supplies from Great Britain and the United States²⁵².

²⁵¹ Tel. nº 1016, Hayes al Secretario de Estado. Madrid, 3/VIII/1942. NA, RG 208, entry 380, box 19.

²⁵² Tel. nº 1986, Hayes al Secretario de Estado, Madrid, 7/XII/1942. NA, RG 59, DF 852.4061 MP/93.

En Washington no compartían las prisas de Hayes y su aprobación se hizo esperar. Al igual que en los años anteriores, Estados Unidos no exportó un solo metro de positivo de película virgen en 1942. Ese mismo año, los británicos sólo habían enviado 380.000 metros (en su mayor parte de positivo), cuando tenían autorización para casi 5 millones de metros. Los problemas de abastecimiento del mercado interno eran considerables en Gran Bretaña, por lo que las cantidades destinadas a la exportación fueron disminuyendo año tras año. En el caso español, el temor a que el material enviado terminase en el mercado negro complicaba las cosas más si cabe. Los alemanes, por el contrario, seguían manteniendo un elevado ritmo de suministro. La perspectiva de instrumentalizar el NO-DO para su propaganda y la explotación del mercado negro de película virgen eran suficientemente importantes para justificar el esfuerzo germano.

II-3) Procedencia y metraje del Positivo de película virgen importado legalmente por España²⁵³, 1940/1944:

	KODAK (USA)	DUPONT (USA)	KODAK (GB)	ILFORD (GB)	AGFA (ALEMANIA)	FERRANIA (ITALIA)	GEVAERT (BÉLGICA)
1940	-	-	2.104.809	-	3.804.782	1.352.860	-
1941	-	-	5.834.468	-	4.313.692	180.560	-
1942	-	-	304.800	38.000	3.074.728	29.280	199.191
1943	1.084.697	365.760	1.854.897	-	5.329.343	-	-
1944	4.013.962	2.038.204	2.377.097	-	1.902.267	-	-

Fuente: SRC: "Informe sobre el comercio exterior de diversos productos que afectan a la industria cinematográfica", 14/IV/1945²⁵⁴.

El afán fiscalizador de los organismos dedicados a la economía de guerra en Washington hizo demorarse el acuerdo con Soriano. La película virgen había sido añadida a la lista de productos estratégicos cuyo comercio exterior quedó bajo supervisión del Departamento del Tesoro. Sus organismos dependientes, es decir el BEW y su filial comercial la *United States Commercial Company* (USCC),

²⁵³ En 1943, el "positivo" supuso un 71% del total de película virgen importada legalmente por España, concretamente 8.986.612 metros de un total de 12.599.515. Las cantidades restantes se dividieron de la siguiente manera: "lavender", 138.156 metros; "duplicado", 340.074 metros; "negativo", 1.612.027 metros; y "banda sonora", 1.522.646 metros. Des. nº 2671, Ackerman al Secretario de Estado, Madrid, 29/VI/1944. NA, RG 59, DF 852.4061 MP/6-2944.

²⁵⁴ AMAE, R, legajo 2816/2.

ésta última con sede en Madrid desde mediados de 1942, tenían la última palabra. La actitud garantista de estos organismos chocaba frontalmente con las prisas de la Embajada y la oficina central del OWI, que planteaban la cuestión en términos de rentabilización propagandística, para lo cual pedían una relajación de los controles si ello favorecía la presencia de las películas norteamericanas. En un término intermedio quedaba la industria de Hollywood. La MPPDA y las productoras querían exportar y comercializar sus películas en España, aunque no a cualquier precio.

Durante los primeros meses de 1943 Hayes y Ackerman mantuvieron contactos con sus homólogos británicos, el Departamento de Estado, el BEW, la USCC, *Kodak* y *Dupont* acerca del suministro de película virgen al mercado español. Hacia mediados de enero existía consenso en torno a las cifras manejadas por Hayes y Soriano con antelación²⁵⁵. Los aliados habían comprometido el suministro de algo más de 7 millones de metros (23,7 millones de pies²⁵⁶) de película virgen hasta final de año, algo menos de lo solicitado por Soriano (9 millones de metros). Los británicos debían suministrar su parte (2.195.121 metros) antes del 1 de julio; los norteamericanos debían enviar la suya en dos cargos, uno de 2.591.463 metros antes del 30 de septiembre, y otro de 2.439.024 antes de fin de año. Restaba concretar el porcentaje de reparto de ese material entre la industria española y las películas angloamericanas, así como si NO-DO recibiría material de manera específica y a cambio de qué (tiempo de pantalla para las noticias aliadas).

Solucionada la cuestión de las cantidades, restaban por concretar los puntos más sensibles concernientes al control y beneficiarios del reparto. Esta cuestión dilató las negociaciones. Washington no tenía intención de ordenar un solo envío hasta que Soriano no aceptase las condiciones aliadas en el reparto²⁵⁷. Esas condiciones incluían la instauración de un organismo consultivo encargado de gestionar el reparto de acuerdo con Soriano y con derecho a veto. La propuesta inicial incluía personal de las embajadas británica y estadounidense, el OWI y representantes de las filiales españolas de las empresas

²⁵⁵ Secretario de Estado a Hayes, Washington D.C., 14/I/1943. NA, RG 59, DF 852.4061 MP/94.

²⁵⁶ 1 metro equivale a 3,18 pies.

²⁵⁷ Tel. nº 255, Hayes al Secretario de Estado, Madrid, 1/II/1943. NA, RG 59, DF 852.4061 MP/94.

norteamericanas (condición de la MPPDA). Éste último punto fue rechazado por el embajador, que desconfiaba, con razón, de las filiales, ya que habían participado activamente del mercado negro. Los británicos, aunque tardaron en contestar, se encontraban a merced de los norteamericanos, ya que apenas producían película virgen. Pronto se avinieron a las condiciones de sus aliados. Sólo faltaba el visto bueno de la SRC.

El derecho a veto que reclamaban los aliados chocaba con la lógica autárquica española, que consideraba como nacional todo aquel producto que traspasase las aduanas. Desde ese punto de vista, España no tenía por qué permitir a los aliados capacidad alguna de opinión y, menos aun, de veto. En la práctica, alemanes e italianos ya gozaban de ese privilegio, algo estipulado en los acuerdos cinematográficos alcanzados con ambos países. Negar un trato similar a los aliados era claramente discriminatorio. Soriano estaba dispuesto a ceder, pero debía medir muy bien sus pasos ante la oposición interna a su gestión. Lo que Soriano realmente temía era que las ansias fiscalizadoras aliadas alcanzasen a todas las compañías con lazos evidentes con las cinematografías germana o italiana, y no sólo a aquellas que contaban con capital italo-germano: *UFAlianza*, *HIAF* e *Hispano-Tobis*.

Las principales productoras españolas podían verse afectadas en ese caso. Pese a sus simpatías políticas, esas compañías no habían dudado en explotar el lucrativo negocio de la distribución del cine norteamericano. Ese fue el caso de *CIFESA*, que contaba en mayo de 1943 con licencias de importación para un total de 17 películas norteamericanas²⁵⁸. La posibilidad de que los aliados quisiesen ampliar el veto a estas compañías implicaba un riesgo adicional a la descontada beligerancia germana, ya que estos empresarios, particularmente Vicente Casanova, tenían acceso al gobierno²⁵⁹. La perspectiva de mantener un pulso simultáneo con los alemanes y Casanova no era del agrado de Soriano, pero era lo más factible en caso de que los aliados se mantuviesen firmes. Soriano tuvo que estar muy seguro de cuáles eran sus cartas y apoyos antes de asumir semejante riesgo. En principio, podía contar con los

²⁵⁸ Tel. nº A-283, Hayes al Secretario de Estado, Madrid, 20/V/1943. NA, RG 59, DF 852.4061 MP/118-1.

²⁵⁹ Para la relación entre el Almirante Carrero Blanco y Vicente Casanova, vid. FANÉS, Félix: *Cifesa, la antorcha de los éxitos*, Barcelona, Diputación Provincial de Barcelona, 1981, caps. III-V.

aliados, las filiales, muchos de los importadores de películas norteamericanas y con su superior inmediato en el ministerio, el Subsecretario de Comercio, Política Arancelaria y Moneda, José María de Lapuerta. La posición de Carceller, falangista, era más dudosa.

En esa tesitura, Soriano hizo todo lo posible por precipitar un acuerdo que no incluyese la capacidad de veto de los aliados. Impaciente por las múltiples presiones de su entorno y el deseo de conseguir sacar adelante *su* proyecto en el NO-DO, Soriano comenzó a recordar insistentemente a Hayes el creciente número de licencias de importación de películas norteamericanas a la espera de comercializarse por falta de material. Llegado un punto, incluso congeló temporalmente la concesión de nuevos permisos para cintas norteamericanas, agilizando por el contrario la ejecución de los de películas británicas. Soriano era consciente de que los norteamericanos tenían la llave. Pero su estrategia no surtió efecto. Hayes se mostró comprensivo, pero el BEW mantuvo sus exigencias. Mientras tanto, las productoras norteamericanas dieron su visto bueno a las negociaciones tras obtener un vago compromiso del Departamento de Estado para que la Embajada aumentase la presión sobre las autoridades españolas en lo relativo al sistema de importación, el estudio de un sistema de financiación de las exportaciones y la conversión a dólares de las pesetas bloqueadas (sobre este particular volveremos más adelante).

A principios de la primavera de 1943 los temores de Soriano se habían materializado. Los aliados exigían la aceptación de una lista negra de empresas elaborada por los servicios consulares norteamericano y británico. Mientras, el grueso de los envíos acordados esperaba en los puertos aliados. Hayes se había resistido a imponer semejante condición, pero la insistencia de Washington le obligó a incluirla. La citada lista incluía a las grandes productoras y otras compañías españolas menos importantes hasta sumar una decena de firmas. Soriano se vio entonces en la tesitura que había tratado de evitar a toda costa. Dos opciones le restaban: huir hacia delante o tirar la toalla. Su negativa habría acarreado el fracaso en las negociaciones, lo que acabaría con su crédito político; mientras que una cesión provocaría la más que probable reacción de los afectados contra su persona. Soriano optó por arriesgar y “claudicar” ante las exigencias norteamericanas. Los envíos se reanudaron de inmediato. El 24 de

julio, las embajadas aliadas transmitieron oficialmente la lista de empresas vetadas para el reparto de película virgen y, también, para la concesión de licencias de importación de películas aliadas. Entre ellas se encontraban todos los pesos pesados de la producción española:

Con el espíritu de colaboración que ha presidido todas nuestras discusiones sobre las cuestiones de películas de interés mutuo a nuestros gobiernos, tenemos el gusto de someter a su consideración los siguientes nombres de las empresas que nos desagradaría que recibiesen films o película virgen de origen norteamericano o británico. Estas empresas son: CIFESA, UFISA, CEA, MARTA FILMS (Soliño y Linhoff), CEPICSA, SAFE, UFILMS, HISPANO-TOBIS, HIAF y UFALIANZA. Esta lista puede ser modificada de vez en cuando previa consulta con usted²⁶⁰.

El acuerdo se había cerrado mediante un intercambio informal de notas entre las agregadurías de prensa de las dos embajadas y el presidente de la SRC. Soriano había obtenido de los aliados el compromiso a acelerar los envíos pactados a principios de año y, sobre todo, a destinar algo más de 600.000 metros de película virgen al NO-DO (2 millones de pies) a cambio de facilitar que la mitad de las noticias extranjeras incluidas en el noticiario fuesen de origen aliado. El reparto del resto se realizarían finalmente de la siguiente manera: un 55% iría destinado a las películas aliadas (suficiente para 80 largometrajes y un número indeterminado de cortos); y un 45% a la producción española. Las filiales españolas de *Dupont* y *Kodak* fueron encargadas de la distribución bajo supervisión de las legaciones aliadas²⁶¹. El acuerdo debía prorrogarse de manera automática al comenzar el nuevo año si ninguna de las partes lo denunciaba. Hayes había conseguido cerrar un acuerdo que buscada desde tiempo atrás, aunque las cifras pactadas no colmaban sus expectativas²⁶². Por su parte, Soriano había conseguido cerrar un acuerdo que garantizaba 3 millones de

²⁶⁰ William D. Patterson (Agregado de Prensa de la Embajada de Estados Unidos y Jefe del OWI en España) y John Stordy (Sub-Agregado de Prensa de la Embajada de su Majestad Británica) a Joaquín Soriano, Madrid, 24/VII/1943. NA, RG 84, FSP Madrid, 1943 GR SP-US (film) 631. La inclusión de *CIFESA* en 1943 coincide con las alegaciones que Casanova hizo a finales de la década para justificar la crisis de su empresa, lo que refuta parcialmente la posición que afirma que la empresa sólo estuvo vetada en el reparto de película virgen entre 1945 y 1946, FANÉS, *Cifesa, la antorcha...*, *op.cit.*, p. 143.

²⁶¹ Patterson a Ackerman, Madrid, 8/IX/1943. NA, RG 84, FSP Madrid, 1943 GR SP-US (film) 631. Ackerman a Patterson, Madrid, 15/VI/1943. NA, RG 84, FSP Madrid, 1943 GR 840.6. Tel. nº A-283, Hayes al Secretario de Estado, Madrid, 20/V/1943. NA, RG 59, DF 852.4061 MP/118-1.

²⁶² La misión en Madrid no tardó en solicitar un incremento del cupo a fin de contrarrestar la ingente cantidad de material que seguían proporcionando los alemanes. Patterson a OB: "Second General Report of the Madrid Outpost", Madrid, 19/VII/1943, pp. 14-16. NA, RG 208, entry 387, box 728.

metros de película virgen anuales para la industria española, lo que sin duda reforzaba su posición en la administración española y como interlocutor de los aliados. Sin embargo, también se había ganado, de una vez por todas, la enemistad alemana y la de los productores encabezados por Casanova.

A mediados de octubre de 1943, el presidente de la SRC y director del NO-DO fue acusado anónimamente de practicar la masonería, lo que provocó su ingreso en prisión. La lista de sus detractores a esas alturas era tan alargada – productores, falangistas y alemanes– que la denuncia pudo proceder de diversas fuentes y de todas ellas a la vez. Soriano permaneció una semana en paradero desconocido para los aliados, pero finalmente salió de la cárcel, sin duda, tras la intervención de instancias superiores. Carceller convocó entonces a una reunión a todos los estamentos de la industria. En ese encuentro, tras escuchar todo tipo de propuestas (eliminación del NO-DO; reducción de los impuestos de importación y doblaje; supresión del doblaje), el Ministro llamó al orden a la industria²⁶³. Soriano había vencido, no tardó en aprovecharlo.

El lento asalto al NO-DO.

When will the government newsreel monopoly, NO-DO, discover the United States? Surely the Spanish officials who edit NO-DO are aware that there is a geographic, cultural, economic, political and military reality called the United States. The only question seems to be whether they will admit its existence²⁶⁴.

Durante la primera mitad de 1943, NO-DO actuó prácticamente como un agente más de la propaganda germana en España, lo que despertó la lógica indignación de los aliados²⁶⁵. Lo cierto es que el currículum de Arias Salgado y el acuerdo alcanzado con *Deutschen Wochenschau* había anticipado esa parcialidad. Los redactores del monopolio, antiguos empleados de *Actualidades*

²⁶³ Emmet Hughes (OWI) a Williard Beaulac (Consejero de la Embajada), Madrid, 21/X/1943. NA, RG 84, FSP Madrid, 1943 CGR 840.6.

²⁶⁴ Traducción al inglés de una carta de protesta de Patterson a Campuzano (MAE), Madrid, 21/4/1943. NA, RG 208, entry 387, box 728. Cit. PIZARROSO, "El cine norteamericano en España: información...", *art.cit.*, p. 137.

²⁶⁵ El primer número del NO-DO, exhibido el 4 de enero de 1943, supuso toda una declaración de intenciones. La película se componía de pasajes sobre Franco en su despacho; el trabajo en España; la División Azul (Llegada de Muñoz Grandes a Madrid); un partido de fútbol en Madrid; los peinados de moda en París (ocupado por los nazis); la última cosecha en la Ucrania occidental (aliada de los nazis); escenas de la vida cotidiana en Italia y Argentina; imágenes sobre el reclutamiento de tropas en Hungría (aliada de los nazis) para el frente ruso; desfiles de tropas japonesas y alemanas (éstas en el Cáucaso); y escaramuzas en el frente ruso.

UFA, preparaban entusiastamente el material cedido por los alemanes, a la vez que dejaban en el ostracismo la inmensa mayoría del cedido por los aliados. Los avances soviéticos en el frente oriental se convertían en repliegues estratégicos de los alemanes; las victorias aliadas en el Norte de África eran ignoradas. Pese a la presencia de Dias Amado y Soriano, Arias Salgado y Alfaro, quienes controlaban la censura política, se encargaban de descartar toda noticia relacionada con las victorias o progresos aliados en los frentes bélicos. Cada edición constaba de una media de entre 50 y 60 copias de cada serie "A" o "B" (la edición "B" se editó desde mayo de 1943). A pesar de los tempranos informes advirtiendo de su impopularidad y los incumplimientos de su exhibición obligatoria en numerosas salas, el noticiario constituía todavía un espacio propagandístico de gran valor para los alemanes, que para entonces habían perdido la batalla del cine comercial. Los cálculos más pesimistas de la misión norteamericana estimaron que el noticiario podía acumular hasta 2 millones de espectadores por semana. La misión de Estados Unidos no tardó en lanzar una ofensiva diplomática en toda regla, iniciada con la carta a la que pertenece la cita que encabeza este epígrafe.

Hayes elevó personalmente el asunto ante el Ministro de Asuntos Exteriores a principios de 1943. El General Jordana, aliadófilo, se mostró receptivo, aunque dejando claro que las decisiones al respecto eran competencia del germanófilo Arias Salgado. Las maniobras de Jordana chocaron efectivamente con la oposición del vicesecretario. Éste justificó la relegación de las noticias aliadas por la ausencia de noticias españolas en los noticiarios comerciales norteamericanos, algo que, según él, contrastaba con el acuerdo de reciprocidad alcanzado con los germanos en noviembre de 1942. Extraoficialmente, Soriano se excusaba ante los aliados exponiendo que éstos no habían suministrado un solo metro de película virgen al noticiario, algo que contrastaba con el cumplimiento germano en ese campo y armaba de argumentos a Arias Salgado.

El acuerdo cinematográfico de julio de 1943 significó el primer paso de los aliados en su carrera por penetrar en el NO-DO. Soriano se había comprometido a garantizar una presencia equivalente de las noticias aliadas y del Eje a cambio del suministro aliado. Pero los aliados no cumplieron su parte. A 31 de diciembre de ese año, NO-DO sólo había recibido 321.897 de los 600.000 metros

prometidos²⁶⁶. Soriano contaba así con una buena excusa que presentar a los aliados ante el lento progreso de sus informaciones en el noticiario, ya que durante ese año, los alemanes suministraron más de 1 millón de metros, casi la mitad de las necesidades anuales del noticiario (estimadas en 2.668.000 metros²⁶⁷).

Empero, lo que no logró la película virgen lo consiguió la marcha de la guerra. La caída de Mussolini y el imparable avance soviético en el frente oriental forzaron a Franco a devolver al país a la neutralidad oficial en octubre de 1943. Ello tuvo un reflejo inmediato en las facilidades que se había concedido a ambos bandos en sus labores propagandísticas. A partir del verano y ya claramente durante el otoño de ese año, se hizo evidente una mayor presencia de metraje suministrado por los aliados y un tratamiento más neutral de las noticias alemanas²⁶⁸. La inclusión de imágenes sobre el desembarco aliado en Sicilia en varios números de agosto de 1943, supuso el esbozo de un cambio de decorado. Según la Embajada norteamericana, los españoles hicieron colas en ciudades como Barcelona a fin de comprobar con sus propios ojos el principio del fin de la Italia fascista²⁶⁹. A finales de noviembre el OWI, encargado de solicitar el material norteamericano comprimido en el *United Newsreel*, habló por primera vez de progresos sensibles en el noticiario. El avance no fue todavía más rápido debido al escaso suministro de película virgen aliada.

²⁶⁶ Tel. n° 3753, Hayes al Secretario de Estado, Madrid, 15/XI/1944. NA, RG 59, DF 852.4061/MP 11-1544.

²⁶⁷ HERNÁNDEZ, *Estado...*, *op.cit.*, p. 133.

²⁶⁸ Para la evolución en el tratamiento de NO-DO a la II Guerra Mundial, SÁNCHEZ-BIOSCA y TRANCHE, *El No-Do...*, *op.cit.*, pp. 379-420 y HERNÁNDEZ, *Estado...*, *op.cit.*, pp. 265-300.

²⁶⁹ Patterson a Joseph Barnes (OB), Madrid, 21/VIII/1943. NA, RG 208, entry 387, box 728.

II-4) Noticias y metraje aliado presente en NO-DO, junio 1943/mayo 1945.

	Series NO-DO	Noticias		Metraje aliado
		Aliadas	Eje	
Junio 1943	23-26 A y B	8	29	?
Julio	27-30 A y B	7	32	?
Agosto	31-35 A y B	13	33	?
Septiembre	36-39 A y B	16	33	?
Octubre	40-44 A y B	12	22	?
Noviembre	45-48 A y B	17	35	?
Diciembre	49-52 A y B	14	35	?
Enero 1944	53-57 A y B	30	39	722 m.
Febrero	58-61 A y B	23	35	687 m.
Marzo	62-65 A y B	30	36	743 m.
Abril	66-69 A y B	22	28	570 m.
Mayo	70-74 A y B	36	44	901 m.
Junio	75-78 A y B	21	27	501 m.
Julio	79-83 A y B	10	9	464 m.
Agosto	84-87 A y B	14	14	445 m.
Septiembre	99-91 A y B	16	15	500 m.
Octubre	92-96 A y B	37	33	1.181 m.
Noviembre	97-100 A y B	34	24	967 m.
Diciembre	101-104 A y B	38	20	1.001 m.
Enero 1945	105-109 A y B	47	26	1.382 m.
Febrero	110-113 A y B	35	21	1.153 m.
Marzo	114-117 A y B	30	21	1.087 m.
Abril	118-122 A y B	28	17	1.292 m.
Mayo	123-126 A y B	24	-	1.401 m.
Enero/diciembre 1943	1 A- 52 A y B	110	363	4.027 m.
Enero/diciembre 1944	53-104 A y B	311	324	8.681 m.
Enero/mayo 1945	105-126 A y B	164	85	6.315 m.

Fuente: elaboración propia²⁷⁰.

Los continuos retrasos en el suministro de película virgen por parte aliada se mantuvieron durante el año siguiente, ralentizando esos progresos. Los retrasos provocaron que de los números 78 a 91 (junio a septiembre de 1944), NO-DO redujese su producción a una sola serie semanal. Tal situación proporcionó a Soriano la excusa ideal para justificar su incumplimiento del trato acordado, permitiendo que los alemanes siguieran colocando muchas más noticias que los

²⁷⁰ A partir de Theodore J. Pahle (OWI): "Dissemination of Allied Nation's Newstems through the Spanish Government controlled Newsreel 'NO-DO'", Madrid, 25/VII/1945, pp. 1 y 2 (NA, RG 208, entry 387, box 733); Hughes: "Supplement to Annual Report", Madrid, 3/III/1944 (NA, RG 208, entry 387, box 730); y HERNÁNDEZ, *Estado...*, *op.cit.*, pp. 155-162.

aliados. Al fin y al cabo, se justificaba Soriano, éstos habían suministrado más de 1 millón de metros al noticiario durante su primer año de existencia y habían asegurado una cifra similar para el año siguiente. Los alemanes, pese al rumbo que estaba adquiriendo la guerra, continuaron surtiendo material destinado a sus dos principales objetivos cinematográficos en España durante 1944: el NO-DO y el mercado negro de película virgen²⁷¹. Efectivamente, la última entrega importante de material virgen germano (de algo más de 1 millón de metros), realizada en julio de 1944, se destinó casi en exclusiva al NO-DO, asegurando una presencia importante de las noticias alemanas durante la segunda mitad de ese año, cuando la suerte de la guerra parecía más que decantada. Para entonces, el tono belicoso de los primeros números había dado paso a reflexiones sobre la inutilidad de la guerra y declaraciones continuas de la neutralidad española, todo ello acentuado más si cabe tras el desembarco de Normandía.

Los aliados superaron por primera vez a los alemanes en metraje proyectado en mayo de 1944, y en noticias dos meses después. Ya no perderían el primer puesto. Durante 1945, la presencia germana fue prácticamente inexistente. Ello quedó más que patente en la revista filmada "Imágenes", editada por NO-DO desde enero de 1945 hasta 1968.

II-5) Procedencia de las noticias y metraje durante el primer año de emisión de la Revista *Imágenes*.

Origen del material	Noticias	Metraje	% Metraje
España	108	6.197 m.	44,935
Estados Unidos	65	5.346 m.	34,795
Imperio Británico	33	2.916 m.	18,945
Países neutrales	7	222 m.	1,325
totales	213	15.401 m.	100

Fuente: Des. nº 1874, Theodore J. Pahle al Secretario de Estado: "American Movies and Newsreels in Spain", Madrid, 2/IV/1946, p. 11²⁷².

²⁷¹ Correspondencia entre el Departamento de Estado, la Embajada y la MPPDA. NA, RG 59, DF 852.4061 MP/8-444.

²⁷² NA, RG 59, DF 852.4061 MP/4-246.

Dentro del bando aliado, los norteamericanos eran los principales suministradores de noticias. A modo ilustrativo, 233 de las 311 noticias aliadas insertas en 1944 fueron de procedencia estadounidense (107 del *United Newsreel*; 97 del noticiario comercial de *Metro Aeronoticias del día*; y 19 de otras procedencias). La sección del OWI en la misión norteamericana fue la encargada de seleccionar el material destinado al NO-DO, así como de realizar el seguimiento estadístico y temático del tratamiento otorgado a las noticias aliadas.

La hegemonía alcanzada al final de la guerra fue tal que la Embajada norteamericana llegó a solicitar en 1945, con éxito, el suministro urgente de película virgen a fin de mantener con vida un espacio que hasta hace poco había sido refugio de la propaganda germana. El principal argumento: su valor estratégico para los intereses informativos aliados en España:

NO-DO will cease production in June because of lack of film raw stock. This is the only newsreel shown in Spain. It is valuable outlet for British and American news selection and discontinuance would be severe set back for our information objectives here. Only available solution is to advance approximately 18,000 meters weekly from present stock earmarked for British-American importations. This concession would permit NO-DO to continue publication and thus keep Allied Nations news-items before Spanish public²⁷³.

Durante los cinco primeros meses de 1945 NO-DO incluyó metraje aliado sobre el fallecimiento y funeral del Presidente Roosevelt, los campos de concentración nazis, la Conferencia de San Francisco, el Día de la Victoria, la toma de posesión del Presidente Truman, los criminales de guerra nazis, la liberación de territorios ocupados por el Eje e innumerables escenas de la guerra en el Pacífico, entre las que destacaron las relativas a Filipinas, especialmente las de las atrocidades cometidas por los Japoneses y la reconquista de Manila. Los números 143-B y 144-B dieron cuenta de los bombardeos atómicos de Hiroshima y Nagasaki a modo de crónica científica, sin asomo de crítica alguna. NO-DO había colaborado así a la "rectificación" internacional del régimen y la

²⁷³ Des. nº 1175, Armour al Secretario de Estado, Madrid, 30/V/1945. NA, RG 84, FSP Madrid, 1945 CGR 840.6.

presentación ante los españoles de Estados Unidos como la nueva potencia hegemónica²⁷⁴.

¿Hollywood cómo propaganda?

For overseas distribution is necessary to de-emphasize the negative aspects of America such as gansterism, juvenile delinquency and other internal social problems, lest the impression of American life be weighted on the negative side and thus be of aid and comfort to the enemy²⁷⁵.

El OWI fue encargado por el Presidente Roosevelt de coordinar los intereses de Washington y Hollywood durante la II Guerra Mundial. Para ello, la agencia creó un *Bureau of Motion Pictures* (BMP), que a lo largo de 1942 mantuvo una convivencia bastante conflictiva con la industria. Las pretensiones censoras del OWI eran sorteadas y contestadas por la industria. La capacidad de influencia de la agencia sobre Hollywood se reforzó considerablemente cuando el control del BMP recayó sobre el *Overseas Branch* de la agencia, encargado de la política propagandística hacia los países aliados, las zonas liberadas y los estados neutrales²⁷⁶. Desde esa institución se alentó la decisión de la *Federal Office of Censorship* de extender por primera vez la censura a una serie de contenidos que nada tenían que ver con la seguridad nacional del país.

Hasta diciembre de 1942, la citada oficina de censura sólo actuó contra aquellas informaciones que pudiesen desvelar secretos militares. Sin embargo, desde esa fecha la censura se extendió a todas aquellas representaciones que pudiesen alimentar una imagen indeseada de los Estados Unidos en el exterior en tiempos de guerra. Concretamente, la oficina censora se otorgó el derecho de vetar la concesión de licencias de exportación a cualquier representación de una "guerra de larga duración", y escenas de "crimen sin castigo" y "lucha de clases" en Estados Unidos "posteriores a 1917"²⁷⁷. Las productoras empezaron a tomarse más en serio las recomendaciones del OWI sobre cambios en el guión y

²⁷⁴ "Rectificación" que también fue apreciable en la prensa escrita. Vid. RIO CISNEROS, Agustín del: *Viraje político español durante la segunda guerra mundial, 1942-1945: réplica al cerco internacional: 1945-1946*, Madrid, Editorial del Movimiento, 1965.

²⁷⁵ OB: "The Motion Picture Bureau. An Over-All Report", Nueva York, 1/V/1944, p. 3. NA, RG 208, entry 6B, box 1.

²⁷⁶ KOPPES y BLACK, *Hollywood goes to War...*, *op.cit.*, pp. 140-141.

²⁷⁷ Vid. KOPPES, Clayton R y BLACK, Gregory D.: "What to Show the World: The Office of War Information and Hollywood, 1942-1945", *Journal of American History*, vol. 64, nº 1 (junio 1977), pp. 87-105.

el enfoque de sus películas. La posibilidad de verse privadas de las licencias de exportación era un riesgo que las compañías, para las que el mercado exterior continuaba siendo imprescindible, no estaban dispuestas a correr. ¿Cómo afectaron las relaciones entre el OWI y la industria al caso español? ¿Hubo colaboración? ¿Se seleccionaron las películas enviadas?

A principios de 1943, la afluencia de los españoles a los cines creció exponencialmente en paralelo a la mayor cantidad de películas norteamericanas de estreno. Los informes hablaban de un *boom* en toda regla, afirmando que "The motion picture theatres are crowded, from the first-run houses in Madrid and Barcelona to smallest one-a-week house in the country..."²⁷⁸. Hasta entonces, la misión norteamericana se había esforzado por conseguir que sus películas llegasen a las pantallas en la mayor cantidad posible, sin detenerse a discriminar el tipo de contenidos e imágenes exportadas. El objetivo de cerrar el paso a las cintas alemanas e italianas parecía cumplido ¿Cómo gestionar esa victoria en términos propagandísticos?

El embajador Hayes había sugerido, al poco de ocupar su cargo en Madrid, la necesidad de que el Departamento de Estado intercediese ante la industria para que las películas exportadas a España representasen los aspectos más destacados del modo de vida y la historia de Estados Unidos:

It would be highly desirable to ensure that a substantial part of the pictures released embody aspects of American educational, historical, social life while having sufficient commercial appeal to justify purchase, as one of our principal objectives corresponding with benefit from the propaganda value of American films²⁷⁹.

Los representantes del OWI en España también opinaban que películas excesivamente críticas con las fallas del modelo americano como "Tobacco Road" (20th Fox, 1941) o "Grapes of Wrath" (20th Fox, 1940), no debían ser exportadas al mercado español²⁸⁰. La industria no se dio por enterada. O no le llegaban esas consideraciones o, sencillamente, las ignoraba. Sólo así se

²⁷⁸ Stanton G. Griffis (agente de la *Office of Strategic Services* [OSS] para los países de la Europa neutral) a William J. Donovan (Director OSS): "Spain", Lisboa, 9/II/1943, p.10. NA, RG 226, entry 160A, Folder 176, box 14.

²⁷⁹ Tel. nº1016, Hayes al Secretario de Estado y el OB, Madrid, 3/VIII/1942. NA, RG 59, DF 852.4061 MP/71. Cit. PIZARROSO, "El cine norteamericano en España: información...", *art.cit.*, p. 150.

²⁸⁰ OB: "Plan for Spain", 30/III/1943, p. 17. NA, RG 208, entry 6G, box 11.

explicaría el tono de una serie de informes de la Embajada y el OWI en Madrid enviados a Estados Unidos durante el verano de 1943. En junio, la Embajada sugirió la conveniencia de que las películas exportadas se sometiesen a un control previo sobre sus contenidos, teniendo en mente la estrategia global hacia el país:

A little self analysis by the industry, with cooperation if required from an existing official bureau of information or of public relations, might improve the effect of American films on Spanish audiences from the vital point of propaganda. Some extension of the process by which appropriate films for the Latin American market are selected through the OWI, be applied to the Spanish market, or a Branch of the Hays organization [MPPDA] might take steps to select the best films for meeting American needs in this field. Films which, while successful commercial entertainment at home, present the least worthy or even criminal aspects of American life in such a way as to create a false impression abroad, nowadays are not good material for export. Excellent and stirring films, handled capably by good directors, actors, and technicians, and featuring the American way of life, clean fun, and high spirits, are not only available but abundant, and should be favoured in the Spanish trade²⁸¹.

La agencia estatal a la que el informante hacía referencia no era el OWI, sino el *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OIAA). Ese departamento había apadrinado el 24 de marzo de 1941 el nacimiento de la *Motion Picture Society of the Americas* (MPSA), contractualmente ligada al OIAA hasta diciembre de 1945. Esta organización, presidida por los grandes de la industria (Selznick, Warner, Disney, Goldwyn, etc.), se ocupó de coordinar los intereses de Hollywood y Washington en Latinoamérica, contando entre sus misiones la selección de los contenidos exportables a esa zona del mundo²⁸². La posibilidad de que el OWI impulsase una colaboración similar para el caso español salió a colación durante las negociaciones que ambas organizaciones desarrollaron junto a diversas agencias de Washington y la propia Embajada sobre la exportación de películas a España, contactos que, como veremos más adelante, tuvieron como principal meta la normalización de las transacciones y su aprovechamiento económico por parte de la misión norteamericana. Su valor propagandístico no fue pues una prioridad.

²⁸¹ Des. nº 74, William L. Smyser (Secretario de La Embajada) al Secretario de Estado: "The Motion Picture Business in Spain", Madrid, 9/VI/1943, pp.56-57. NA, RG 59, DF 852.4061 MP/123.

²⁸² *Office of the Historian* (USIA): "CIAA's Motion Picture Operations", Washington D.C., 11/VI/1970, pp. 14-29. NA, RG 306, entry A1-1072, box 15. La documentación norteamericana usó hasta tres fórmulas distintas para referirse a la *Office of the Coordinator of Inter American Affairs*: OIAA, CIAA y OCIAA. En esta tesis hemos optado por la más frecuente, la primera de ellas.

Poco después OWI-Madrid planteó a la central de la agencia la pertinencia de meter en vereda a la industria, si era necesario mediante la censura previa, ya que no se confiaba en la capacidad de los españoles para discernir entre los canales oficiales y los meramente comerciales tras varios años sometidos a la propaganda intensiva de alemanes y falangistas:

American Movies are powerful and helpful propaganda here on the whole. I do suggest, however, that for the duration of the war no picture be approved for exportation which can present American life or civilization in a ridiculous or unfavourable light. People in Spain, already exposed to a diet of Axis propaganda and their own version of Spanish totalitarian censorship, are not equipped to appraise such pictures just Hollywood have fun, they feel it must have the official approval of the US government to be released in wartime and therefore is a serious and approved picturization of American life²⁸³.

La industria se comprometió a colaborar. El OWI consiguió que las productoras considerasen la priorización en sus envíos de aquellos títulos seleccionados previamente por la agencia. Atendiendo a la única de esas listas a las que hemos tenido acceso, parece que la decisión de la industria de ignorar las recomendaciones no respondía a un mero capricho, sino a la defensa de sus propios intereses comerciales, puesto que entre los títulos elegidos por el OWI aparecía una cinta que había motivado poco antes protestas oficiales del régimen español ante el Departamento de Estado: "For Whom the Bell Tolls" (*Metro*, 1942)²⁸⁴.

Pero en términos generales fue la industria la que se sirvió de las necesidades del gobierno para asegurar su posición en España durante la guerra. De hecho, puede afirmarse que el OWI y la Embajada se convirtieron en sus mejores agentes y publicistas en el país. Como veremos más adelante, Washington incluso financió las exportaciones desde mediados de 1943. El OWI tampoco desistió en solicitar al Departamento de Estado que intercediese ante la industria para enviar a España sus producciones más recientes, a fin de reemplazar aquellas cintas que llevaban exhibiéndose con éxito durante varias temporadas, como "The Light That Failed" (*Paramount*, 1939), los cortos del "Capitán Maravilla", como fue bautizado *Superman* en España, o "Rebecca".

²⁸³ "Second General...", *doc.cit.*, p. 15.

²⁸⁴ Charles Goldsmith (BMP) a Hughes, Nueva York, 23/XII/1943. NA, RG 208, entry 387, box 729. El listado ha sido reproducido en los apéndices.

Los informes realizados por la Embajada habían destacado las cintas de dibujos animados como uno de los géneros más populares entre los españoles. La popularidad de personajes como “El Pato Lucas”, “Mickey Mouse” o “Popeye” llegaba a tal extremo que la venta de productos caracterizados con sus imágenes estaba muy extendida ya en ese momento, al menos entre aquellos que podían permitírselo²⁸⁵. En cierto modo por ello, la Embajada autorizó a principios de 1944 la exportación de dos de los grandes éxitos de Disney, “Pinocchio” y “Dumbo” (Disney, 1941), a pesar de las dudas razonables sobre la legalidad de los movimientos monetarios realizados por el importador para pagar los derechos de exhibición²⁸⁶. La primera fue estrenada en a principios de 1944, repitiendo el éxito cosechado por “Snow White” unos años antes.

Otros géneros destacados por los informes norteamericanos fueron la comedia ligera, los filmes de aventuras, los triángulos amorosos, las películas dramáticas (ejemplificado por el éxito de “Rebecca”) y las cintas de misterio y detectives en general. En último lugar de las preferencias se señalaban las cintas bélicas. El *western*, que comenzaba a salir de su primera gran crisis en Estados Unidos, no había perdido vigencia en España, como demostró el éxito de la película que reinventó el género, “The Stagecoach” (Wanger, 1939), importada en 1944. No tenemos constancia de que las productoras norteamericanas favoreciesen la exportación de cintas relacionadas con estos géneros, que al fin y al cabo abarcaban buena parte de la producción del momento (exceptuando el cine bélico), pero lo cierto es que los grandes éxitos del periodo correspondieron a esos grupos temáticos, como las cintas de Tarzan, las películas de Disney o “Rebecca”.

El OWI apostó por la popularidad de Hollywood a la hora de penetrar en la prensa española. Uno de sus programas tenía como objetivo insertar publicidad sobre conocidas firmas norteamericanas y aprovechar, de paso, para promover unas mejores relaciones bilaterales. *Metro*, una de las productoras más populares en España, fue una de las firmas seleccionadas. En uno de los anuncios, una paloma de la paz transportaba un rollo cinematográfico desde Estados Unidos a

²⁸⁵ “The Motion Picture Business...”, *doc.cit.*, p. 29.

²⁸⁶ Correspondencia entre la USCC, la Embajada y el Departamento de Estado. NA, RG 84, FSP Madrid, 1944 GR 631 USCC Film 6.

España, representando el valor del cine como medio de promoción del conocimiento mutuo y de las pacíficas intenciones de Estados Unidos hacia España²⁸⁷. Mayor difusión tuvieron las fotografías y noticias sobre la vida social de Hollywood, cuyos actores eran extremadamente populares en España. Incluso se elaboraron listados de popularidad para concentrar el material en las estrellas preferidas por los españoles²⁸⁸. La demanda era tal que desde el OWI se utilizaba el servicio de fotografías y noticias de Hollywood en España como objeto de canje a la hora de conseguir la publicación de artículos y fotografías de carácter político o militar. La publicación daba entrada a un determinado artículo o fotografía y recibía fotos o noticias de estrellas en contrapartida. Hacia el final de la guerra, cuando el OWI ya no tenía que competir con los alemanes, Washington vetó ese tipo de tratos con los rotativos falangistas.

El resultado de la hegemonía comercial alcanzada y las distintas campañas publicitarias fue, probablemente, el reforzamiento de una tendencia al incremento en la afluencia en las salas durante los años centrales y finales de la guerra, que no pudo ser frenado por el alza del precio de las entradas o la férrea censura. El fenómeno no escapó a la prensa norteamericana, que dio buena cuenta del éxito de sus cintas en contraste con el fracaso de la estrategia cinematográfica alemana²⁸⁹. Tampoco a los alemanes y sus aliados falangistas, que intensificaron su campaña de sabotaje a los cines que proyectaban cine norteamericano (la inmensa mayoría), campaña que se demostró incapaz de frenar la afluencia del público.

2.2.2. "An economic warfare implement".

...it is essential that in developing the Spanish desire for American films into an effective economic warfare implement we correlate control over exports of the films themselves with control over the financial transaction in payment²⁹⁰.

²⁸⁷ Sirva de ejemplo el anuncio "Un saludo a través del Mar", inserto en la contraportada del *ABC*, edición Sevilla, 26/V/1943. John Hamlin (Cónsul Sevilla) a Hayes, Sevilla, 3/VI/1943. NA, RG 59, DF 852.4061 MP/120. Otros tres modelos aparecieron en la prensa española antes de que la campaña fuese denunciada por los alemanes y prohibida por la censura española: "MGM mira al futuro"; "Bueno"; y "Saludos desde Hollywood".

²⁸⁸ Para un listado de 64 de esos actores, Patterson a Barnard (OB), Madrid, 16/VIII/1943. NA, RG 208, entry 387, box 728. Reproducido en los apéndices.

²⁸⁹ "Syfting the Week's Film News. American Films to Fore in Spain", *The New York Times*, 4/6/1944.

²⁹⁰ Tel. A-303, Hayes al Secretario de Estado, Madrid, 8/VI/1943. NA, RG 59, DF 852.4061 MP/118.

A lo largo de 1943, las prioridades de la misión norteamericana en el terreno cinematográfico fueron cambiando. Garantizada la hegemonía en las pantallas comerciales gracias al derrumbe de la estrategia germana, con la excepción del NO-DO, el interés se desplazó rápidamente hacia un campo radicalmente distinto del anterior: la “guerra económica”. Dos fueron los frentes en ese terreno: la lucha contra el mercado negro de divisas y película virgen, y el aprovechamiento financiero de la creciente exportación de películas norteamericanas. La conciencia de que los alemanes estaban explotando la demanda de cintas estadounidenses en su propio beneficio movilizó al gobierno norteamericano en busca de la regulación de las transacciones. El deseo de Washington de instaurar mecanismos de control chocó, sin embargo, con el interés de su Embajada en Madrid por introducir el mayor número de películas posibles a fin de no perder la reconquistada hegemonía en las pantallas.

El esfuerzo fiscalizador del gobierno norteamericano coincidió con el momento de mayor exigencia económica para su misión diplomática en España, comprendido entre la irrupción de Estados Unidos en el nuevo conflicto mundial (diciembre de 1941) y la expulsión de las tropas alemanas de la frontera hispano-francesa (octubre de 1944). El esfuerzo fue especialmente exigente en los meses transcurridos entre los preparativos del Desembarco de Normandía (junio de 1944) y la mencionada liberación de la frontera pirenaica, durante los que las necesidades financieras estadounidenses en España crecieron de manera exponencial. Dos tipos de actividades concentraron los gastos: la participación en el programa de “compra preventiva” iniciado por los británicos en 1940 y las labores de información, inteligencia y espionaje. En ambos casos, la misión norteamericana requirió divisas españolas con las que hacerse cargo de sus nuevas obligaciones. La importación de películas se mostró como un canal adecuado para generar esas divisas.

El mercado negro de divisas.

There are, of course, enough national subjects who have ignored the obligation of importing their foreign currency into this country as ordered and also enough foreigners who are willing to invest their foreign currency in the purchase of film destined for Spain for re-sale to third-parties, reserving for

themselves an important and lucrative share in the products of their exploitation²⁹¹.

...control over the film by the American producer as well as by the American Government representatives in the Iberian Peninsula is often lost in a maze of sales, re-sales, exchange transactions and control evasions, which take place between authorized and unauthorized, responsible and irresponsible middlemen, operating between Portugal and Spain. ...even American branch firms in Spain [...] are obliged to enter the open speculative market and to compete with foreign companies to obtain the Spanish viewing rights on pictures that have been made years ago and have been handed around from one speculator to another, each making a profit, until their prices have become exorbitant²⁹².

La importación de películas norteamericanas se había convertido en territorio vedado a la legalidad y la transparencia. Especuladores e intermediarios reinaban a sus anchas en un lucrativo negocio que, irónicamente, favorecía por igual la hegemonía aliada en las pantallas y las operaciones especulativas alimentadas por los alemanes. ¿Cómo se había llegado a ese extremo? El Departamento del Tesoro norteamericano prohibía toda transacción destinada a la venta de derechos de explotación en el extranjero de películas fuera de la Licencia General Número 52, y sin la aprobación correspondiente del IEME. Como este Instituto había adoptado la política de no autorizar el desbloqueo de dólares para la importación de películas (lo haría en contadísimas ocasiones a partir de 1943), los importadores acudían al sistema de compensación contemplado por la ordenación española vigente, que permitía intercambiar los derechos de exhibición de una película nacional en el extranjero por los de varias películas norteamericanas en España²⁹³. Ello evitaba las transferencias monetarias en la transacción, al menos *a priori*, claro.

Las compañías norteamericanas no tenían ninguna intención de intercambiar los derechos de sus películas por los de una cinta española sin recibir dólares a cambio; mientras, los exhibidores españoles demandaban con insistencia nuevas cintas. ¿Qué hacer entonces? Los intermediarios entraron en juego. Estos personajes cerraban un acuerdo con los productores

²⁹¹ César Alba (*MGM Ibérica*) a Ackerman, Madrid, 12/X/1942. NA, RG 59, DF 852.4061 MP/88.

²⁹² "The Motion Picture Business...", *doc.cit.*, p. 51.

²⁹³ Así por ejemplo "Lola Montes" (*Astoria Films*, 1945) se habría exportado a Portugal, Cuba y México; "Eugenia de Montijo" (*CEA*, 1944) a Venezuela y Estados Unidos; y "Qué contenta estoy" (*Alabama Films*, 1942) a Colombia. Todas ellas se exportaron en "compensación" a la importación de cintas norteamericanas durante 1945. AGA, SEC 3, caja 21/1863.

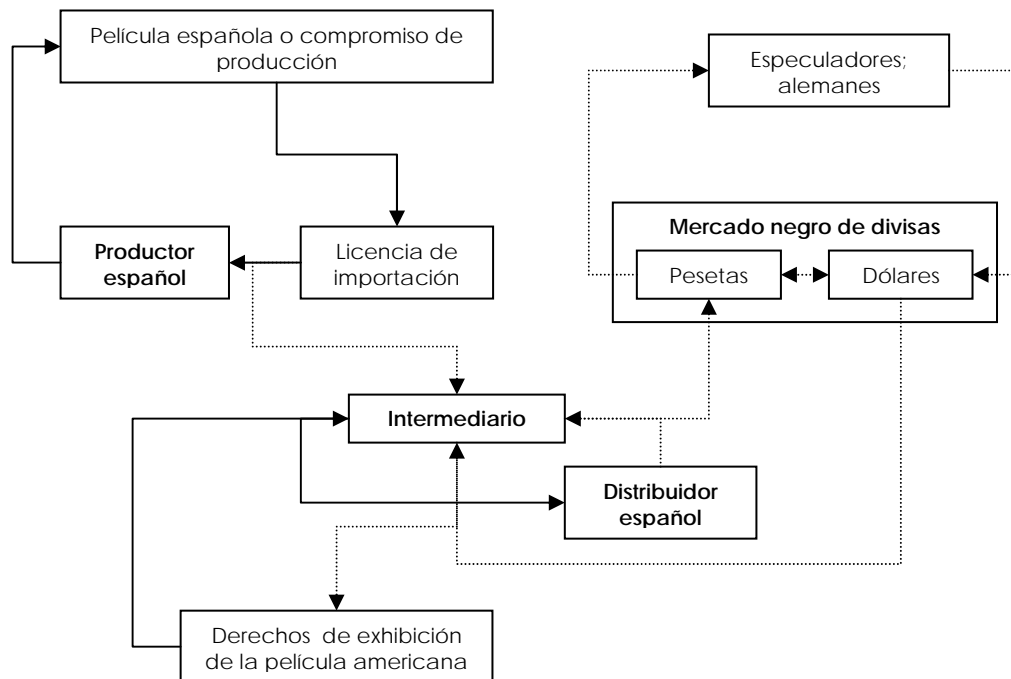
norteamericanos por los derechos de exhibición de sus películas para España y Portugal o algún país latinoamericano (generalmente Cuba). A continuación, ofrecían los derechos a distribuidores españoles a un precio hasta un 100% superior al que debían pagar al productor. Acordado el trato, los intermediarios obtenían el pago en España a un cambio superior a las 30 pesetas/dólar (calculado en relación a la cotización de la peseta en las bolsas de Tánger o Lisboa; el cambio oficial era de 10,95 pesetas/dólar). En ese momento acudían en busca de dólares, generalmente al mercado negro lisboeta. Allí se hacían con la cantidad necesaria para satisfacer el acuerdo alcanzado con el productor norteamericano (sólo en 1942, la DNC gestionó más de treinta permisos de productores y distribuidores nacionales para viajar a Portugal²⁹⁴). Las pesetas eran convertidas en dólares, con los que se compraban escudos que luego eran usados para pagar los dólares acordados con el productor norteamericano, con los que se satisfacía la deuda pendiente y, al mismo tiempo, permitía al productor obtener una licencia de exportación norteamericana vía la Licencia General Número 70 del Departamento del Tesoro. Una vez realizado el pago, el importador introducía las cintas por alguna de las aduanas luso-españolas a la vez que embarcaba la película española en dirección al extranjero, donde en la mayor parte de las ocasiones, nunca abandonaba el puerto franco al que había arribado, lo que levantó no pocas protestas en la industria²⁹⁵. En otras ocasiones, como anticipamos, los dólares se obtuvieron en países como Cuba, Argentina, Venezuela, México o Bolivia²⁹⁶. Estos tratos fueron bautizados en el sector como acuerdos “a tres esquinas”:

²⁹⁴ “Solicitudes de la Delegación Nacional de Propaganda a la Comisión General de Fronteras para traslados individuales a Portugal para ‘asuntos relacionados con la cinematografía’ en 1942”. AGA, SEC 3, caja 21/45.

²⁹⁵ Memorando de conversación entre Julio Elías y Ackerman, Madrid, 11/2/43. NA, RG 84, FSP Madrid, 1943 GR 840.6. *Primer Plano* denunció la situación en varias ocasiones, aunque siempre de manera indirecta –y es que además de dejar en evidencia la política cinematográfica del régimen, había demasiados intereses en juego y personas implicadas: n^{os} 92 (19/VII/1942), 106 (25/X/1942) y 116 (3/II/1943).

²⁹⁶ Alfred Barth (USCC) a Ackerman, Madrid, 13/IV/1943. NA, RG 84, FSP Madrid, 1943 CGR 631 USCC.

II-6) Acuerdos "a tres esquinas":



Un ejemplo ideal sería el siguiente: un intermediario acuerda con el tenedor de los derechos de exhibición de 5 películas americanas su adquisición para España y Portugal por un total de 40.000 dólares. Entonces procede a vender esos derechos a un distribuidor español por el doble de su valor (80.000 dólares) y a un cambio de 30 pesetas/dólar, es decir, 2,4 millones de pesetas. Con ese dinero acude al mercado negro de divisas, donde se hace con los 40.000 dólares necesarios a un cambio, pongamos, de 16,50 pesetas/dólar, es decir, 660.000 pesetas. A continuación procede a saldar la deuda con el productor norteamericano, que envía las cintas en cuestión, importadas teóricamente contra la exportación de la película española a la que van ligadas las licencias. Según los cálculos que manejaba la Embajada americana un distribuidor podía recaudar una media de 600.000 pesetas en el primer año de explotación de una película de calidad media. Si tomamos esa cifra como referencia, nuestro distribuidor podría calcular en 3 millones de pesetas los beneficios obtenidos por la explotación de sus 5 películas durante el primer año de exhibición, cantidad que lógicamente se ampliaría durante los años siguientes.

Así pues, pese al fuerte desembolso necesario para hacerse con los derechos y los variables costes de la puesta en circulación, especialmente en lo relativo al precio del metro de película virgen, los beneficios eran todavía importantes, más aún si el distribuidor era también productor e incluía la venta de las licencias de importación para abaratar la operación. Por su parte, el intermediario tendría que hacer frente a una inversión inicial de unas 400.000 pesetas para hacerse con las licencias de importación (que se cotizaban a un máximo de 80.000 pesetas por unidad por aquel entonces). A ese gasto inicial, sólo tendría añadir la compra de los dólares (660.000 pesetas) y la satisfacción de los cánones de importación (25.000, 50.000 o 75.000 pesetas por título) y doblaje (20.000 pesetas por título) a los que obligaba la legislación vigente. Esa suma para 5 películas norteamericanas podría oscilar entre 350.000 y 475.000 pesetas dependiendo de que las cintas fuesen catalogadas de primera o segunda categoría (las películas norteamericanas nunca fueron catalogadas de tercera). Es decir, obtendría un beneficio neto mínimo de 940.000 pesetas, una suma más que considerable en la España de la época, y más teniendo en cuenta la cuantía de la inversión previa²⁹⁷.

La corrupción estaba tan extendida que forzó una nueva reforma legislativa por parte del MIC. EL 18 de mayo de 1943 la Dirección General de Comercio, Política Arancelaria y Moneda decretó nuevas normas para la protección cinematográfica por importación de películas²⁹⁸. El texto tenía dos grandes objetivos: evitar que las películas españolas sirviesen como meros instrumentos para obtener licencias de importación, y aumentar el control sobre la concesión de las licencias. Ya a finales de 1941 se había detectado que muchos productores, una vez obtenidas las licencias, nunca estrenaban o ni siquiera terminaban las cintas proyectadas, llegando a traficar con la película virgen que se les había concedido a tal efecto²⁹⁹. La medida incrementaba el presupuesto mínimo para obtener licencias de importación a 1 millón de pesetas y contemplaba el deber de la SRC de practicar un seguimiento de las producciones. El segundo objetivo pretendía realizarse a partir de la labor de una

²⁹⁷ Para una relación de operaciones de importación de películas norteamericanas ejecutadas en 1944, consultar una relación sin fecha ni título depositada en AGA, SEC 3, caja 21/1038.

²⁹⁸ BOE, 24/V/1943.

²⁹⁹ ESTEVILL, "La industria española del cine...", *art.cit.*, p. 685.

Junta Clasificadora cuya presidencia, vicepresidencia y secretaría fueron adjudicadas al Subdirector de Comercio, Política Arancelaria y Moneda y, respectivamente, al Presidente y al Jefe de de la Sección de Producción de la SRC. Se trataba de un nuevo revés para el sindicato único, que a principios de año había visto como su intento de hacerse con el control de la comisión clasificadora había sido impedido por el MIC sin apenas esfuerzo. La nueva Junta pasó a encargarse de clasificar las producciones españolas en tres categorías. Dependiendo de la catalogación, el productor podría optar por cada millón presupuestado a una cantidad entre 3 y 5 licencias de importación (primera categoría), entre 2 y 4 (segunda categoría) o ninguna (tercera categoría). Es decir, una película con un presupuesto que excediese los dos millones de pesetas podría optar hasta a 10 licencias de importación para películas extranjeras.

La nueva legislación no acabó con los vicios de un sistema corrupto desde sus entrañas. Lo que hizo fue añadir más leña al fuego. La Junta de Clasificación se convirtió en el objeto de agasajo de los productores, que no dudaron un instante en “comprar” la categoría de sus películas y la nacionalidad de aplicación de sus permisos. La producción española tampoco se vio beneficiada. Al vincular el volumen del presupuesto con el número de licencias de importación, los productores se lanzaron a inflar el coste de sus películas con el afán de optar al mayor número de permisos posible.

II-7) Encarecimiento estimado de los costes de producción de una película española, 1939/1945.

1939:	620.000 ptas.;	1941:	900.000 ptas.;	1943:	1.500.000 ptas.;	1945:	2.300.000 ptas.;
1940:	800.000 ptas.;	1942:	1.250.000 ptas.;	1944:	1.900.000 ptas.;	1939/45:	+ 270%

Fuente: Des. nº 778-C, Terrel W. Fronden al Secretario de Estado, Madrid, 3/IX/1947, p. 11³⁰⁰.

La espiral inflacionista producida por el incremento artificial de los costes de producción repercutió, como era lógico, en los precios de las licencias de importación. Hacia el final de la guerra se llegaron a las 175.000 pesetas por unidad³⁰¹. Paralelamente, el creciente atractivo de las licencias de importación

³⁰⁰ NA, RG 84, FSP Madrid, 1947, CGR 840.6.

³⁰¹ “Permisos concedidos para películas americanas y cotizaciones que alcanzaron”, Anejo nº 3 al informe de Tomás Suñer y Ferrer (Subsecretario de Economía Exterior y Comercio) para el Ministro de

tuvo efectos nefastos para la producción cinematográfica española, atrayendo al negocio a un gran número de individuos de dudosa procedencia y nulo interés por el cine, que pusieron las bases del que sería gran problema de la producción cinematográfica española durante los años cuarenta: la dispersión de esfuerzos y capitales.

II-8) Películas rodadas por las principales productoras nacionales y estrenos de cine español en Madrid, 1939/1945.

	1939	1940	1941	1942	1943	1944	1945	Total
<i>CIFESA</i>	4	4	6	6	11	3	1	35
<i>Aureliano Campa</i>	-	1	3	2	5	1	2	14
<i>Suevia Films</i>	-	-	1	3	2	2	2	10
<i>Emisora Films</i>	-	-	-	-	2	3	3	8
<i>UFILMS</i>	-	4	1	1	1	-	-	7
<i>Hispania Artis Films</i>	1	-	1	-	2	-	2	6
<i>Prod. Cinemat. Española</i>	2	1	1	2	-	-	-	6
<i>Helios Films</i>	-	-	2	2	1	1	-	6
OTRAS	7	13	27	20	29	26	27	149
Total producciones:	15	24	43	37	53	37	38	247
Total estrenos:	16	25	30	38	47	42	30	228

Fuente: elaboración propia³⁰².

La importación de películas como fuente de financiación.

Pese a perder la batalla por la hegemonía en la cartelera, los alemanes estaban rentabilizando económicamente la elevada demanda del cine norteamericano. A más películas importadas, más beneficios para el mercado negro. Los aliados, especialmente los norteamericanos, habían enfocado inicialmente el problema cinematográfico desde una perspectiva principalmente propagandística. Sin embargo, confirmada la hegemonía en las pantallas, parecía llegado el momento de intervenir el mercado y evitar las operaciones especulativas del enemigo. ¿Cómo hacerlo sin hacer peligrar los intereses propagandísticos?

Industria y Comercio: "Reforma del Sistema de protección a la industria cinematográfica", Madrid, 4/VII/1951. AITC, GC, caja 5562.

³⁰² A partir de MOYA, "En torno a la industria..." *art.cit.*, p. 112; y "Producción nacional de películas desde 1939 hasta 1950, ambos inclusive", Madrid, s.f. AITC, GC, caja 5562.

Ese dilema coincidió con el despliegue de la estrategia de guerra económica norteamericana en España. Esta estrategia consistía básicamente en un acoplamiento al programa de compras preventivas iniciado por los británicos varios años antes. Estados Unidos se unió a ese esfuerzo durante la primavera de 1942, cuando la USCC se estableció en la madrileña calle de Alcalá e instauró una cuenta conjunta con la británica UKCC³⁰³. Desde entonces y hasta la terminación del programa en octubre de 1944, los aliados desembolsaron cerca de 160.000.000 dólares con ese objeto³⁰⁴. Los productos que concentraron el esfuerzo de compra fueron el wolframio, el sulfato de estroncio, el mineral de fluorita y todas aquellas pieles o prendas empleadas para abrigo (destinadas al frente oriental). Para financiar esa cuenta los aliados necesitaban acumular el mayor número de divisas posible. Dos fueron las fuentes de ingresos: las operaciones de compensación y el desbloqueo de beneficios congelados a empresas angloamericanas. Las primeras solían tener como destino final las colonias españolas y Tánger, siendo el tipo de cambio de la peseta la herramienta para obtener un mayor beneficio. La USCC realizó operaciones de ese tipo con trigo, cebada y sulfato de amonio³⁰⁵. Los desbloques afectaron prácticamente a todas las firmas presentes en España, incluidas las cinematográficas.

La USCC también tuvo la misión de obtener y gestionar recursos “extraordinarios” para el resto de agencias gubernamentales operativas en el país. Así, la Embajada debió cubrir desde los salarios de sus numerosos empleados españoles a los crecientes gastos de las agregadurías naval y militar, que realizaron labores de inteligencia desde el principio de la guerra³⁰⁶. También hubo de financiar a la OSS, dedicada a labores de información, espionaje y sabotaje. Aquellas actividades y agencias al margen de la ley sólo podían

³⁰³ La USCC fue creada el 26 de marzo de 1942 como filial del *Board of Economic Warfare* (BEW), dependiente a su vez del Departamento del Tesoro. Ambos organismos serían encuadrados al poco tiempo bajo la *Office of Economic Warfare*, concretamente el 3 de abril de 1942, y, finalmente, bajo la *Foreign Economic Administration* (FEA) el 15 de julio de 1943. Tras la abolición de la FEA en septiembre de 1945, la USCC fue integrada en el Departamento de Estado hasta su disolución el 20 de junio de 1957.

³⁰⁴ Vid. LINDLEY, Ernest K. y WEINTAL, Edward: “How we dealt with Spain”, *Foreign Affairs*, vol. 190, nº 1135 (diciembre 1944), p. 26.

³⁰⁵ Barth a Harrington (Primer Secretario de la Embajada), Madrid, 7/X/1943. NA, RG 84, FSP Madrid, 1943 CGR 631 USCC.

³⁰⁶ Butterworth (Embajada) al Secretario de Estado, Madrid, 28.7.44. NA, RG 59, CF 852.5151/7-2844.

financiarse por canales ilegales, por lo que la USCC tuvo que aguzar el ingenio para obtener pesetas con ese propósito. ¿Dónde obtener ese dinero?

La creciente demanda de películas comerciales norteamericanas, la especulación a su alrededor y la imperiosa necesidad de recursos financieros de la misión norteamericana movieron a la USCC a impulsar un sistema de financiación a partir de la importación de cine norteamericano y el desbloqueo de los fondos congelados a las compañías cinematográficas. Éstas tuvieron mucho que ver en ello. En septiembre de 1942, *RKO* se dirigió a la oficina central de la USCC para pedir su participación en la exportación de media docena de películas para las que su filial española había obtenido licencia de importación. El trato consistía en convertir a la USCC en el intermediario de la operación: la *major* vendería a la USCC los derechos de exhibición por 30.000 dólares y, a continuación, ésta los cedería a su filial española, que vendería los derechos a *Radio Films* por un valor de 900.000 pesetas, es decir, calculado a partir de un cambio de 30 pesetas/dólar. La USCC podría hacerse así con una suma cuantiosa de pesetas, mientras que la *major* se garantizaba el cobro en dólares³⁰⁷. En paralelo, la Embajada podría evitar que los importadores acudiesen al mercado negro de divisas que, a esas alturas, se asociaba sin asomo de duda a intereses especulativos alemanes. Varias preguntas quedaban en el aire: ¿por qué debía Washington financiar la llegada de películas a España? ¿no supondría ello un agravio comparativo respecto a otras industrias y productos con intereses en España? ¿cómo reaccionarían las autoridades españolas? Washington se echó atrás en esta ocasión. Sin embargo, varias ofertas similares fueron formuladas ante la USCC durante el último trimestre de 1942 y el primero de 1943³⁰⁸. Pero tanto Washington como la misión en Madrid se resistían a formalizar la financiación de las exportaciones de películas a España. Las crecientes necesidades monetarias y el acuerdo cerrado con Soriano en julio de 1943 forzaron un cambio de actitud.

La MPPDA dio el visto bueno al acuerdo alcanzado con Soriano tras obtener la promesa de Washington de diseñar un sistema de financiación de las

³⁰⁷ Tel. USCCO 1141, Secretario de Estado a la Embajada, Washington D.C., 22/IX/1944. NA, RG 59, DF 852.4061 MP/75.

³⁰⁸ Paul Walser (USCC) a Harrington, Madrid, 26/III/1943. NA, RG 84, FSP Madrid, 1943 CGR 631 USCC.

exportaciones³⁰⁹. A cambio, las productoras norteamericanas se comprometían a contar con la opinión del OWI en la selección de los títulos exportables, y a colaborar con la USCC en el cumplimiento de los procedimientos y mecanismos de control instaurados. Conforme avanzaron esas negociaciones, en la misión norteamericana se fue instalando la idea de ampliar los controles al conjunto de las transacciones cinematográficas, desde la forma de pago de las importaciones hasta los intermediarios y beneficiarios últimos de las operaciones. En la misión de Madrid acabaron llegando a la conclusión de que la única manera de evitar que los importadores acudiesen al mercado negro de divisas era facilitando los dólares que éstos requerían. En otras palabras, sustituyendo al mercado negro y convirtiendo a la misión norteamericana en intermediaria ineludible de la transacción, algo similar a lo que había sugerido RKO un año antes. Ello conllevaba el riesgo de despertar la irritación de las autoridades locales, pero ofrecía en compensación la posibilidad de desviar parte del flujo monetario a favor de la misión norteamericana, necesitada de pesetas “libres”.

Aunque se realizaron algunas operaciones siguiendo ese modelo a partir de julio, en Washington no las tenían todas consigo. El visto bueno definitivo sólo llegó a finales del verano, tras apalabrarse un compromiso firme de colaboración de las principales productoras³¹⁰. La documentación parece indicar que el acuerdo fue puramente verbal, lo que complica la identificación de los participantes. No obstante, un seguimiento de las operaciones constata la anuencia de *20th Fox*, *Metro*, *Paramount*, *United Artists* y *Columbia*. Todo apunta a que las otras tres grandes también tomaron parte del acuerdo. Más dudas hay respecto a compañías como *Disney*, *Monogram* o *Republic*. Las *majors* se avinieron a aceptar el sistema por dos motivos: porque se les garantizó el cobro en dólares de los alquileres; y porque la USCC se comprometió a estudiar una fórmula de compra de las pesetas que tenían bloqueadas en España. Washington dio un trato de favor a las *majors* en España similar al que les otorgó durante la posguerra en la Alemania ocupada. Ninguna otra industria norteamericana obtuvo financiación de sus exportaciones a España durante la II

³⁰⁹ Harrington a Walser, Madrid, 2/IV/43. NA, RG 84, FSP Madrid, 1943 CGR 631 USCC.

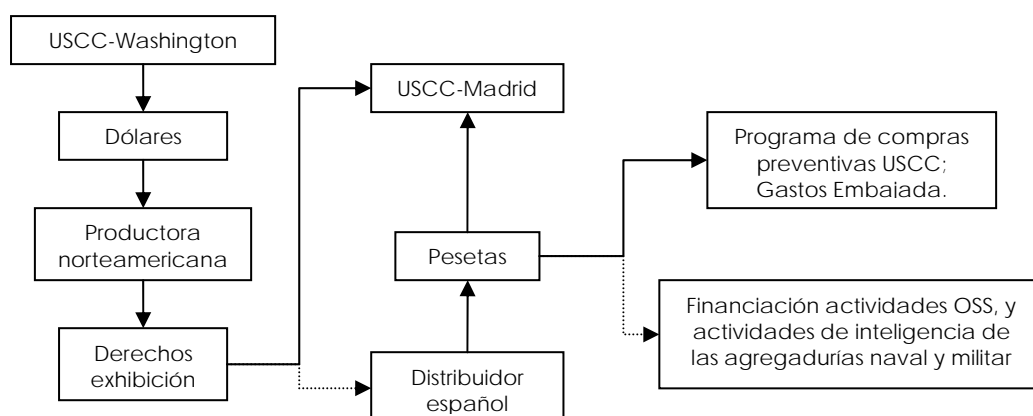
³¹⁰ Tel. USCCO 1554, Secretario de Estado a Embajada, Washington D.C., 13/IX/1943. NA, RG 59, DF 852.4061 MP/136.

Guerra Mundial. La necesidad de acabar con el mercado negro de divisas, el valor propagandístico que se concedió a las pantallas comerciales y las demandas financieras de la misión fueron los detonantes. Alfred W. Barth (USCC-Madrid), Paul Walter (USCC-Madrid), Ackerman y el primer secretario de la Embajada, Julian F. Harrington, fueron los arquitectos últimos del mecanismo, gestionado personalmente por el primero de ellos.

El sistema de financiación a partir de las importaciones funcionó mediante una serie de acuerdos alcanzados sucesivamente en España y Estados Unidos entre el importador, la USCC y la productora norteamericana. Primeramente, la *major* y la USCC acordaban el precio –en dólares– a satisfacer por cada película, desembolso asumido y realizado por la USCC en Washington. A continuación, su filial en Madrid procedía a acordar un precio por los derechos de exhibición con el distribuidor español (en muchas ocasiones la propia filial), que previamente había aceptado las condiciones de pago y facilitado las licencias de importación (comprándolas al productor). Esas condiciones incluían que la transacción final se realizase en efectivo, en la Embajada y al tipo de cambio fijado por el representante de la legación (Barth). Satisfecho el pago, la USCC traspasaba los derechos de exhibición al importador. Todos los gastos e impuestos fruto de la posterior importación y puesta en explotación correrían a cargo de éste. Ante las autoridades españolas, el acuerdo era aparentemente legal, puesto que figuraba como un traspaso de los derechos de exhibición mediante un pago en moneda nacional calculado a partir del cambio oficial. Es decir, si la USCC y la productora habían fijado el precio de la película en 10.000 dólares (los precios fluctuaron entre los 5.000 y los 20.000 dólares por película), el distribuidor español debía entregar a la USCC el producto resultante de esa cantidad por el cambio fijado por Barth, que fluctuó entre las 18 y las 25 pesetas. Sin embargo, ante las autoridades españolas el pago se presentaba como resultante del producto de los 10.000 dólares por el cambio oficial (10,95 pesetas/dólar), es decir: 109.400 pesetas. Ese dinero podía ser destinado por la USCC a cualquiera de sus operaciones económicas, puesto que había sido obtenido por cauces legales. Por otro lado, la diferencia resultante entre la cantidad realmente desembolsada (pongamos que calculada a un cambio de 21 pesetas/dólar) y la oficialmente pagada era dinero negro que quedaba a disposición de la

Embajada para pagos “extraordinarios”. En la operación ejemplificada, ello supondría 100.600 pesetas: $(10.000 \times 21) - (10.000 \times 10,95)$. Ese dinero fue destinado, fundamentalmente, a la financiación de las actividades de espionaje e inteligencia desarrolladas por los agentes de la OSS.

II-9) Sistema de financiación de la misión norteamericana en España, 1943/1944.



La inmensa mayoría de las películas importadas durante la segunda mitad de 1943 y la primera de 1944 fueron pagadas por ese sistema, al igual que buena parte de las importadas desde entonces hasta el final de la guerra, aunque ya en porcentaje decreciente. El carácter semiclandestino de las operaciones impide cuantificar correctamente su número total durante la guerra (como veremos en el siguiente capítulo, se realizaron varias durante los años siguientes). Suponiendo que la mitad de las 348 películas norteamericanas importadas entre enero de 1943 y diciembre de 1945 fueron pagadas por ese mecanismo a una media de 10.000 dólares por película y 21 pesetas/dólar como tipo de cambio establecido, ello supondría un total de 36.540.000 pesetas $(210.000 \text{ pesetas} \times 174)$, de los cuales algo más de la mitad se habrían destinado a financiar actividades ilegales de la misión norteamericana. El coste de esas operaciones habría ascendido a 1.740.000 dólares $(10.000 \text{ dólares} \times 174 \text{ cintas})$, todos ellos destinados a las arcas de las productoras de Hollywood.

El sistema fue considerado como el “menos malo” por parte de la USCC. Ésta creía que lo más aconsejable era limitar al máximo su intervención en las importaciones, aportando los dólares y vendiendo los derechos de exhibición a

un destinatario que, de esa manera, podía ser previamente aprobado por la Embajada. Con ello se atajaba el mercado negro de divisas explotado por los alemanes y se extendía el control sobre los beneficiarios últimos de las películas norteamericanas, completando así la vigilancia en el reparto de película virgen. Si *CIFESA* pretendía ejecutar sus licencias de importación, tendría que llamar a las puertas de la Embajada, que sabía cerradas de antemano. Si las vendía a algún distribuidor, su beneficio sería mucho menor, y además se arriesgaba a que nadie quisiese comprarlas ante la posible negativa de la Embajada a ejecutar esas licencias. Prácticamente sin vías alternativas para comprar películas en otros países, los importadores españoles necesitaban llevarse bien con la Embajada para participar del negocio de las importaciones. La misión norteamericana incluso pasó a elaborar un listado de importadores de confianza a finales de 1943³¹¹.

El mecanismo de financiación vivió su momento más delicado durante su fase fundacional. Curiosamente, no se debió a injerencias españolas, sino al intento de los aliados británicos de aprovechar la demanda de cine norteamericano en su propio interés. La situación motivó un conflicto personificado en el enfrentamiento entre el agregado comercial británico y máximo representante del *Ministry of Economic Warfare* en España, Hugh Ellis-Rees, y Barth. El conflicto se extendió durante el verano y el otoño de 1943. En su punto álgido, Barth amenazó con dimitir en el caso de que Washington autorizase a los británicos a participar de los beneficios producidos por las operaciones cinematográficas. Finalmente, éstos acabaron cediendo previo compromiso norteamericano de desviar parte del dinero producido a la cuenta conjunta destinada a las operaciones de compensación.

Gran Bretaña y España habían renovado el acuerdo de *clearing* en 1941. En él se contemplaba una compensación de hasta 1.000 libras por cada película importada por España. A más películas, mayor contrapartida en pesetas para los británicos. Las pesetas obtenidas por la venta de las libras se destinaban al programa de compras preventivas. El interés británico por exportar películas a

³¹¹ La delegación del OWI en España se encargaría de la vigilancia de los individuos y empresas españolas involucradas. Goldsmith (BMP) a Hughes, Nueva York, 4/XII/1943. NA, RG 208, entry 387, box 729.

España trascendía pues la mera disputa propagandística por la hegemonía en las pantallas. Los beneficios económicos derivados de la transacción pesaban mucho. Así se explica de una manera más convincente el enorme desnivel entre las películas británicas exportadas y las finalmente estrenadas en España durante el periodo 1942/1945. Concretamente, durante esos años sólo se estrenaron el 49% de las cintas británicas que llegaron a España, por un 88% de las norteamericanas, un 79% de las alemanas y un 99% de las italianas (Tabla II-2).

A la altura de 1943, Gran Bretaña comenzó a tener problemas para enviar títulos a España. La producción de filmes "exportables" se había reducido enormemente, en paralelo al desinterés de los empresarios españoles por hacerse con cintas de esa nacionalidad en un momento en que la concesión de licencias de importación para películas norteamericanas se había acelerado. Pero la UKCC no quería renunciar a aprovechar el mecanismo de compensación contemplado por el clearing para ese concepto. ¿Qué hacer entonces? A finales de primavera, Ellis-Rees impulsó una operación de reexportación de películas norteamericanas a España vía Londres, a fin de obtener divisas a través del *clearing* angloespañol. Y ello, siempre según documentación norteamericana, tras haberse comprometido ante Barth a no entrometerse en las operaciones cinematográficas que la USCC estaba diseñando por entonces³¹².

La operación en cuestión consistía en que un ciudadano británico residente en España, de quien sólo conocemos el apellido Marx, importase de Inglaterra varias cintas norteamericanas previamente alquiladas a las casas productoras estadounidenses por su hermanastro, gerente de la filial de *Technicolor* en Londres, y luego copiadas y naturalizadas en Gran Bretaña. Ante lo evidente de la artimaña, Ellis-Rees habría contactado previamente con el Ministro Carceller. Éste habría accedido, e incluso se había ofrecido a aumentar el valor cubierto por el *clearing* a una cifra de entre 2.000 y 3.000 libras por película, probablemente porque entendía que, de esa manera, se reducía la salida de divisas causada por la importación de cine norteamericano. Harrison, que era como se apellidaba el hermanastro en cuestión, habría encontrado una gran acogida a la propuesta entre las productoras norteamericanas, cerrando

³¹² Barth a Harrington, Madrid, 7/X/1943. NA, RG 84, FSP Madrid, 1943 CGR 631 USCC.

un principio de acuerdo con *Metro* para la concesión de derechos de varias películas. Cuando Barth fue tanteado por el propio Marx para conocer su opinión, la misión en Madrid reaccionó como un resorte. Barth fue muy explícito a la hora de informar a sus superiores acerca de los efectos que la operación ocasionaría al sistema de financiación que la USCC había comenzado a explotar en España. Según sus cálculos, la operación británica permitiría a los distribuidores españoles hacerse con las copias norteamericanas a un cambio dólar/peseta muy inferior al aplicado por la USCC:

If we permit the Marx deal to go through, we might as well close shop for you cannot expect people who buy films to purchase their dollars at rates of 20 to 25 pesetas to the dollar when Mr. Marx has the advantage of selling the same product at the basic cost of 13.75 Ptas to the dollar³¹³.

Barth defendió que los activos financieros adquiribles a partir de empresas y productos norteamericanos debían ser gestionados exclusivamente por la USCC. Los británicos y la industria cinematográfica habían ignorado ese principio. Pero Washington no quería forzar la situación. Simultáneamente se estaba negociando con las *majors* la compra de parte de sus activos bloqueados en España. De hecho, la misión en Madrid recibió órdenes de lograr un entendimiento con los británicos para repartirse la gestión y adquisición de activos en pesetas. Barth, indignado, reclamó el apoyo del embajador, quien se alineó de su lado:

We wholeheartedly agree that transactions such as that as described in our 2229, August 20, COUSC 1744 should be reserved for our own needs. Although we recognize that the British like ourselves have need for free pesetas to meet payments which cannot be financed through official channels, they have sources available to them other than American film and we have informed the British Embassy that we desire to reserve American film transactions for our own purposes³¹⁴.

Hayes reforzó sus argumentos subrayando la importancia de las pesetas obtenidas mediante la importación de películas norteamericanas para aquellas agencias gubernamentales que no podían financiarse legalmente:

The free pesetas needs of other branches of our Government here which are likewise handled by Barth for purposes of control are larger than those of

³¹³ Ibid, p. 3.

³¹⁴ Tel. nº 2751, Hayes al Secretario de Estado, Madrid, 25/IX/1943, p. 1. NA, RG 59, CF 852.4061 MP/154.

USCC and would also be adversely affected if others are permitted to avail themselves of American exports³¹⁵.

También recordó a Washington que las pesetas obtenidas ilegalmente o “free pesetas” no podían ir a parar a la cuenta conjunta aliada destinada a las compras preventivas, así como que esas operaciones eran una de las pocas que permitían su adquisición constante. Esas operaciones se encontraban dentro de la categoría de “overprizes operations”, denominadas así por el sobre precio utilizado en el cambio dólar/peseta, que conformaban junto a las “disruptive operations” las únicas fuentes de financiación de la OSS. Con afán conciliador, Hayes propuso a la central de la USCC conceder a los británicos un compromiso global en la obtención y gestión de activos monetarios de divisas españolas, pero siempre que la última palabra sobre las operaciones cinematográficas la tuviera la misión norteamericana³¹⁶. Ante la dilación de Washington en respaldar la postura de su misión en España, Barth amenazó con dimitir si Washington toleraba lo que el consideraba un capricho de sus aliados:

...we cannot permit the ruination of the film pesetas rate, merely for the benefit of having our British friends utilize the British-Spanish clearing to reduce the accumulation of pounds sterling by this insignificant amount [...] If the transaction should be permitted to go through, I will have to ask to be relieved of my duties as I would want any share in the responsibility viz a viz, the American industry and the American tax payers³¹⁷.

El gobierno norteamericano acabó respaldando la postura de su misión en España y, por lo tanto, exigió el compromiso británico de aceptar los términos expuestos por Hayes, algo que logró en noviembre de 1943. La operación “Marx-Harrison” nunca vio la luz. Pese a ello, la confianza hacia los británicos se resintió. Hayes solicitó confirmación por escrito de que la UKCC se plegase a las condiciones impuestas por Washington y aceptadas por Londres³¹⁸. Si atendemos a las cifras de importación de películas británicas por parte española durante 1944 y 1945, parece claro que los británicos renunciaron a esa fórmula. Por otra parte, la tensión que este caso había provocado en la misión norteamericana en España da cuenta de la importancia que había adquirido la importación de cine

³¹⁵ Ibid, p. 2.

³¹⁶ Ibidem.

³¹⁷ Barth a Harrington, Madrid, 7/X/1943, p. 4. NA, RG 84, FSP Madrid, 1943 CGR 631 USCC.

³¹⁸ Ackerman a Hughe Ellis-Rees (Consejero Comercial, Embajada Británica), Madrid, 11/XI/1943. NA, RG 84, FSP Madrid, 1943 CGR 631 USCC.

norteamericano en su estrategia financiera. Aunque no tenemos constancia de ello, es factible que las agencias destinatarias de los ingresos extraordinarios obtenidos por esa vía, especialmente el OSS, pudiesen haber intervenido para inclinar la balanza del lado de Barth y Hayes.

Los mecanismos de control.

En paralelo a las negociaciones relacionadas con el suministro de película virgen, la financiación de las exportaciones y el sistema de financiación, Washington y la misión norteamericana en Madrid se enfrentaron por la manera de supervisar las transacciones cinematográficas y el suministro de material virgen. La USCC en Madrid y la Embajada venían solicitando desde principios de 1943 que Washington se implicase seriamente en la vigilancia y el control de los movimientos en torno a la exportación de películas norteamericanas a España. Así, en junio de 1943 exigieron que las películas destinadas al mercado español requiriesen una licencia de exportación específica para España, puesto que hasta esa fecha muchas películas llegaban al país con derechos de exhibición universales o genéricos para Portugal y España³¹⁹. Dos meses más tarde, la Embajada volvió a insistir en ello:

With respect to control an absolute fundamental is that the Spaniard be required to import films directly from the United States and pay therefore only under special licenses, or directly from Spain under special licence 52 when and if funds for this purpose are provided by the Spanish Government. We propose that implementation of the forgoing should be governed by the following principles: 1) An exhibition contract or financial transaction there under (?) be approved if viewing rights for countries other than Spain, Portugal in particular, are also granted in the contract. Spanish rights by persons outside of United States control are eliminated by this. 2) No financial transaction in payment for Spanish exhibition rights should be permitted under general licenses 53 and 70. The Treasury should carefully scrutinize payments to American film companies under general licenses to discover whether there are unrevealed Spanish blocked interests. Evasion is effectuated at present by carefully avoiding any mention of blocked Spanish as beneficiary of the transaction in communications regarding payment transactions³²⁰.

Según la misión en Madrid, las licencias solo debían ser concedidas si las operaciones cumplían una serie de premisas, relacionadas con la rentabilización

³¹⁹ "The Motion Picture Business...", *doc.cit.*, p. 52.

³²⁰ Tel. nº 2218, Hayes al Secretario de Estado, Madrid, 19/VIII/1943, pp. 1 y 2. NA, RG 59, CF 852.4061 MP/135.

económica de la operación por parte de la misión norteamericana, la imposibilidad del enemigo de intervenir en la transacción y la idoneidad de los beneficiarios españoles:

A) The Desirability of an importer in terms of his potential utility, past loyalties and business associations in addition to the stand point of imminence or not of [black] listing.

B) Whether there is any financial interest on the part of the enemy either in the box office pesetas or in the purchase price pesetas.

C) American economic interests, including protection of American film concerns, integration of the volume of imports of films to our limited supply of raw stock and USCC attached service organizations and Embassy peseta needs³²¹.

Pese al acuerdo alcanzado con Soriano y las quejas de la Embajada, varias empresas e individuos que aparecían en las listas negras aliadas, como CIFESA y CEA, continuaban rentabilizando la presencia del cine norteamericano en España, bien explotando directamente algunas cintas, bien vendiendo sus licencias de importación a distribuidores no vetados por los aliados. En el primero de los casos, la pervivencia del mercado negro de película virgen facilitaba esos movimientos, ya que los distribuidores no dependían del material aliado, cuyo suministro fue paralizado en Washington precisamente por ese motivo. La pervivencia de irregularidades motivó un duro cruce de acusaciones entre la Embajada y los Departamento de Estado y Tesoro acerca de la responsabilidad de cada una de las partes:

If Treasury might approve the transaction without consulting us, we cannot deny certificates on financial grounds alone. The contract is usually made and payment transaction initiated before we are requested to issue the local certificate. Reference here to financial transactions will permit if such cases complete clearance by the time we receive certification request. The certification will then be ancillary control to prevent evasions. However, the certification request may come first in some cases. Such a request will give us opportunity to obtain information regarding proposed financial transaction and to approach it in terms of the foregoing considerations and principles. We would not certify in this situation until Washington had finally cleared payment transaction. Unless an American agency should be involved, we would not initiate recommendations. However, in order to speed clearance and certification, thus giving a servicing advantage in the competition of supplying dollars for pesetas, we would initiate recommendations should American agency be involved³²².

³²¹ Ibid., p. 2.

³²² Ibid., pp. 3 y 4.

La confrontación entre Hayes y sus interlocutores en Washington vino motivada por la pretensión estos últimos de continuar instrumentalizando el suministro de película virgen para obtener una mayor cooperación de los españoles en el ostracismo de las compañías vetadas y el control del mercado negro, poniendo así en relativo peligro los avances que las películas norteamericanas habían conseguido en las pantallas. Hayes criticó esa estrategia por resultar contraproducente, y achacó que, como había dejado en evidencia el incidente “Marx-Harrison”, el Departamento del Tesoro seguía concediendo licencias de exportación sin contar con la Embajada. Barth expuso las condiciones que a su juicio debían exigirse a todas las operaciones para recibir el visto bueno de Washington y la Embajada norteamericana en España, entre las que incluía, sorprendentemente, que no se cediese a “presiones políticas” para acelerar las exportaciones, apuntando probablemente a las productoras de Hollywood:

...the film people in Spain shall continue to do their business directly with the American sellers, predicated upon the following restrictive control to be exercised by the American Embassy: No American film house may initiate negotiations for the sale or distribution of pictures in Spain without prior approval of the American Embassy in Spain as: a) The names of all the interested parties must be approved by us to assure that no “personas non gratas” participate in the transaction; b) that the method of payment for the films is satisfactory to the American government; c) that the Treasury Department will issue licenses in the United States only after it has received confirmation from the American Embassy. (...) When the Treasury Department in Washington grants or rejects applications submitted to it, friendship or political powers sometimes employed will not be permitted to interfere with our operations for Washington has indicated to us quite clearly that the Treasury Department will be guided by our wishes only³²³.

El acuerdo final sobre los mecanismos de control no se alcanzó hasta diciembre de 1943. El OWI obtuvo entonces el compromiso de las ocho grandes productoras de facilitar los nombres de los beneficiarios últimos de aquellos permisos de exhibición vendidos al extranjero que podían ser realquilados a España. El sistema establecido fue el siguiente: toda persona jurídica que pretendiese importar una película norteamericana debía solicitar un certificado de aptitud por parte de la Sección de Prensa de la Embajada norteamericana (bajo cuyo nombre operaba el OWI), sin el cual la SRC no podría conceder ni

³²³ Barth a Harrington, Madrid, 7/X/1943, p. 2. NA, RG 84, FSP Madrid, 1943 CGR 631 USCC.

permisos de importación ni película virgen de procedencia aliada. Para ello, el interesado debía facilitar una serie de datos entre los que debía demostrar cómo pensaba hacerse con los permisos de importación (bien produciendo películas; bien comprando las licencias, especificando en ese caso al vendedor); dónde pensaba doblar la película española (puesto que algunas de las empresas de doblaje pertenecían a firmas consideradas “non gratas”); qué empresa distribuía las cintas; y cómo realizaba el pago (y por cuánto) de las películas norteamericanas. El certificado debía ser estudiado a continuación por la sección de listas negras de la embajada norteamericana (*Procalimed List Section*), la USCC en Madrid y la Embajada Británica³²⁴.

La Embajada pasó a elaborar paralelamente “listas blancas” de compañías e intermediarios aptos para participar en las importaciones³²⁵. Aquellos que consiguieron figurar en esas listas tuvieron el negocio asegurado, a pesar del oscuro pasado de muchos de ellos. Entre los afortunados destacaron personajes como el británico Montagu Marks, José Luis Puigcorvé Ruiz, José Francisco Arquer, Joaquín Agustí Peypoch, Rafael Casau Jurado, Alfredo Julio Ribeiro o Salvador Vidal Batet (antiguo representante de *Paramount*). Entre las empresas figuraban firmas como *Filmófono* (Eduardo Flaquer), *Hispano Artis Films* (Manuel Comerma), *Universal Ibero-Americana de Cinematografía*, *Exclusivas Floralva*, *EDICI* (Juan Bautista Renzi), *Suevia Films* (Cesáreo González) o *Mercurio Films*. Caso especial fue el de la productora *Emisora Films* (Ignacio F. Iquino) y la distribuidora *Femi Films*, para muchos una mera tapadera de *Hispano Fox* para producir permisos de importación³²⁶. Esos nombres y compañías dominaron la escena cinematográfica española durante la siguiente década.

Pero el sistema concebido a finales de 1943 tenía dos flecos. El primero seguía precisando que el gobierno norteamericano coordinase la concesión de las licencias de exportación con su misión en Madrid, ya que las solicitudes para los certificados llegaban a la Embajada tras haber conseguido la licencia de exportación norteamericana, lo que desvirtuaba el sentido del mecanismo de

³²⁴ Tel. n.º 2040, Ackerman al Secretario de Estado, Madrid, 11/II/1944. NA, RG 59, DF 852.4061 MP/178. Reproducido en los apéndices.

³²⁵ Goldsmith (BMP) a Hughes, Nueva York, 4/XII/1943. NA, RG 208, entry 387, box 729.

³²⁶ DÍEZ PUERTAS, *Historial social...*, op.cit., p. 158.

control establecido en Madrid. En febrero de 1944, el OWI, la Embajada y la USCC volvieron a solicitar formalmente que esas licencias sólo fuesen concedidas previa autorización de la Embajada. El segundo, motivado por el anterior, tenía que ver con el mercado negro de película virgen. La USCC había detectado a principios de 1944 que las aduanas españolas permitían, sin consultar a la Embajada norteamericana, la importación temporal (que era gratuita) de las copias madre de las películas para proceder al doblaje y el tirado de las copias destinadas a la comercialización. Cuando el importador acudía a la Embajada a pagar las cintas y en busca del certificado necesario para comercializar las cintas y obtener película virgen aliada (para tirar aun más copias), la misión se encontraba en la disyuntiva de negar su aprobación y renunciar a los ingresos producidos por la importación (financiación de la misión) y la explotación (propaganda) de las cintas; o tolerar la operación y alimentar el mercado negro de película virgen³²⁷. Esos flecos no serían corregidos hasta bien entrado 1944.

Las cuentas bloqueadas y las operaciones de compensación.

Las productoras de Hollywood llevaban varios años buscando una vía por la cual desbloquear sus beneficios retenidos en España desde el final de la Guerra Civil. Ante la negativa del IEME a destinar dólares a la repatriación de esos beneficios, las productoras veían limitadas sus opciones a operaciones de compensación en la importación de algún producto español a Estados Unidos. Las primeras operaciones de este tipo, ejecutadas a lo largo de 1940, no produjeron los resultados esperados³²⁸. Probablemente, el contexto no era el mejor. La entrada en guerra de Estados Unidos y las crecientes necesidades financieras de la misión en España cambiaron las cosas. Durante los dos primeros meses de 1943, Stanton G. Griffis, por entonces agente de la OSS en misión especial en España (para lo que no había renunciado a su cargo en el Consejo Ejecutivo de *Paramount*), negoció con exportadores españoles de vino de Jerez la varias operaciones de compensación basados en la utilización de las pesetas

³²⁷ Tel. nº 2040, Ackerman al Secretario de Estado, Madrid, 11/II/1944. NA, RG 59, DF 852.4061 MP/178.

³²⁸ Des. nº 141, Ackerman: "Survey of Motion Picture Conditions", Madrid, 25/X/1940., p. 4. NA, RG 84, FSP Madrid, 1940 GR 840.6.

bloqueadas de varias de las *majors*³²⁹. Significativamente, *Paramount* fue la primera compañía en recibir permiso para desbloquear parte de sus fondos generados antes del 18 de julio de 1936 como parte del pago del 40% del valor de los cargos de vino de Jerez importado por Estados Unidos en 1943³³⁰. *Columbia* consiguió desbloquear el año siguiente cerca de 1.350.000 pesetas por ese concepto³³¹.

Paralelamente a los contactos establecidos por Griffis, la USCC y la MPPDA entablaron conversaciones destinadas a la compra por parte de la primera de las pesetas bloqueadas a las productoras en España. Esa era de hecho una de las condiciones que éstas habían puesto para colaborar en el sistema de importación de películas y fiscalización del reparto de película virgen establecido por la USCC en España. Tras unas largas negociaciones que se vieron retrasadas por los acontecimientos descritos anteriormente, las dos partes cerraron un acuerdo verbal a mediados de septiembre de 1943³³².

Con la aquiescencia del IEME, deseoso de evitar el crecimiento de las cuentas convertibles de esas compañías, la USCC inició la compra de pesetas a finales de octubre. El día 14 de ese mes, el director del IEME y Ackerman cerraron un acuerdo "con el fin de que las compañías norteamericanas puedan autorizar a sus filiales o depositarios en España a transferir a ese Instituto Español de Moneda Extranjera, por cuenta de la USCC, las cantidades en pesetas que sean debidas a dichas entidades norteamericanas"³³³. Las tres primeras compañías en beneficiarse fueron *United Shoe Machinery Corporation*, *Internacional Business Machines Corporation* y *20th Century Fox Film Corporation*. Las cantidades que el IEME ingresó en la cuenta creada en su seno para la USCC ascendieron a 1.494.000, 3 y 8 millones de pesetas respectivamente. Al día siguiente, *Metro* comunicó su disposición a transferir la cifra de 20 millones de pesetas, algo que

³²⁹ "The Motion Picture Business...", *doc.cit.*, p. 55.

³³⁰ Barth a Ackerman, Madrid, 10/IX/1943. NA, RG 84, FSP Madrid, 1943 CGR 631 USCC.

³³¹ Para el desbloqueo de las cuentas de Columbia, ABE, IEME-CIN, caja 7.

³³² Tel. USCCO nº 1554, Ducas (USCC-Washington) a Embajada, Washington D.C., 13/IX/1943. NA, RG 59, CF 852.4061 MP/136.

³³³ Ackerman a Blas Huete (Director IEME), Madrid, 28/X/1943. NA, RG 84, FSP Madrid, 1943 CGR 631 USCC.

Ackerman trasladó al momento al IEME³³⁴. En los meses siguientes se produjeron otras operaciones similares, aunque en estos casos, al igual que con *Metro*, desconocemos las cantidades finales involucradas. Lo que sí sabemos es que, para enero de 1944, las compañías norteamericanas habían conseguido desbloquear buena parte de sus beneficios. Los ingresos obtenidos por la USCC por esa vía fueron destinados principalmente al programa de compra preventiva de wolframio:

The Embassy with the assistance of the USCC, has been working on a scheme for acquiring a fairly substantial sum of blocked pesetas, including those of United Artists. We hope to use the pesetas in connection with our wolfram program and, naturally, the American parent organizations concerned also stand to benefit³³⁵.

Pero las sumas desbloqueadas no debieron ser tan importantes como para agotar las cuentas de las compañías norteamericanas, que no dejaban de ingresar dinero ante el incremento de afluencia de los espectadores y el mayor número de películas en pantalla³³⁶. Además, durante 1944 buena parte de esas operaciones se detuvieron ante el boicot de película virgen instaurado por los aliados. El asunto salió a relucir en los contactos entablados entre Ackerman y Carceller a principios de año, cuando el Ministro español se negó a continuar los desbloqueos mientras Estados Unidos no reanudase los envíos de película virgen, por entonces congelados³³⁷. En esa tesitura, la MPPDA, que llevaba ya varios meses pensando en la posguerra, remitió un extenso memorando al Departamento de Estado sobre los distintos problemas que venía encontrando Hollywood en los mercados internacionales, subrayando en el caso de España la imposibilidad de repatriar sus beneficios³³⁸. A finales de año volvería a insistir sobre el mismo problema, mientras trataba de conseguir un nuevo boicot de película virgen sobre el mercado español. No era un problema menor: las cuentas

³³⁴ Ackerman a Charles F. Brown (USCC-Madrid), Madrid, 25/X/1943. NA, RG 84, FSP Madrid, 1943 CGR 631 USCC.

³³⁵ Harrington a Winfield Riefler (*Economic Warfare Division*, Embajada Británica), Madrid, 4/IX/1943. NA, RG 84, FSP Madrid, 1943 CGR 631 USCC.

³³⁶ Así lo evidencian los diversos estudios del Negociado de Investigación del IEME sobre las cuentas de las filiales al final de la II Guerra Mundial: ABE, IEME-CIN, cajas 8 y 25.

³³⁷ Des. 1908, Hayes al Secretario de Estado, "Transmitting Memorandum of Conversation Between the Minister of Industry and Commerce and the Commercial Attache", Madrid, 18/I/1944. NA, RG 59, DF 852.4061/170.

³³⁸ Will H. Hays (MPPDA): "Memorandum Relative to the Foreign Exchange Problem of the American Motion Picture Industry", Nueva York, 12/X/1944. NA, RG 59, DF 800.4061 MP/10-1244. España y Gran Bretaña son situados como los países más problemáticos para la industria.

bloqueadas representaron uno de los principales escollos en las relaciones cinematográficas bilaterales hasta entrados los años sesenta.

El escollo de la película virgen.

Los aliados no cumplieron lo pactado en materia de película virgen. A fecha de 31 de diciembre de 1943 habían llegado a España cuatro envíos, que suponían en total 4.533.980 metros, es decir, alrededor de un 80% de lo acordado con Soriano. Tampoco se había repartido según lo pactado, puesto que 3.067.567 metros fueron a parar al tirado de copias de películas anglo-norteamericanas (bastante más del 55% del total que les correspondía), por sólo 321.897 metros para el NO-DO y 1.124.516 metros para la producción de películas españolas³³⁹. Y ello pese a la continua actividad de Hayes, que no desistió en solicitar el mantenimiento de un ritmo constante en los envíos. Al valor estratégico de las pantallas comerciales en la batalla propagandística, el Embajador sumaba ahora las necesidades financieras de su misión para justificar sus peticiones a Washington:

In addition to propaganda considerations, we wish to point out that the supply of this war stock will facilitate continued acquisitions of pesetas by making possible imports 100 films during the year³⁴⁰.

A finales de 1943, Ackerman se encontraba negociando con Soriano la posibilidad de incrementar el cupo como condición para asegurar tanto un mayor espacio a las noticias aliadas en el NO-DO, como la concesión de un mayor número de licencias de importación. En diciembre alcanzaron un acuerdo por el cual los aliados se comprometieron a llegar hasta los 14 millones de metros anuales, de los cuales 4 millones debían ser entregados antes del primero de julio de 1944³⁴¹. El nuevo material se distribuyó en base a los mismos porcentajes. El 55% destinado a las películas aliadas debía garantizar unas 12 copias (2 más que el año anterior) de 100 cintas angloamericanas (20 más que el año anterior); mientras que el 45% restante debía ir destinado al NO-DO y la producción

³³⁹ Tel. nº 3753, Hayes al Secretario de Estado, Madrid, 15/XI/1944. NA, RG 59, CF 852.4061 MP/11-1544.

³⁴⁰ Tel. nº 3723, Embajada al Secretario de Estado, Madrid, 18/XII/1943. NA, RG 84, FSP Madrid, 1943 CGR SP-US (film) 631.

³⁴¹ Tel. nº 271, Secretario de Estado a la Embajada, Washington D.C., 31/1/1944. ARA, RG 59, CF 852.4061 MP/172.

española. Sin embargo, el nuevo acuerdo tuvo que esperar para ponerse en marcha. Durante la primera mitad de 1944 los aliados no suministraron un solo metro de película virgen. Ni siquiera el 20% atrasado del año anterior, que sólo llegó a España en septiembre de 1944. ¿Por qué?

En enero de 1944 el Departamento de Estado decidió adoptar una posición de firmeza ante España con el propósito de frenar la venta de materias primas a la maquinaria bélica germana, especialmente en lo relativo al wolframio. Ante la resistencia del régimen español a frenar el ritmo de abastecimiento a Alemania, el gobierno estadounidense decretó un boicot del suministro de petróleo. El suministro de película virgen fue congelado al mismo tiempo. Esa decisión no fue compartida por Hayes, que tampoco estimaba oportuno el boicot petrolero, actitud que contribuyó a incrementar sus diferencias con los Departamento de Estado y Tesoro (del que dependía el FEA)³⁴². En Washington se separó una decisión de la otra, justificando la medida en materia cinematográfica por la pervivencia del mercado negro de película virgen, constatada a finales de 1943. Hayes defendió que la única manera de combatir el mercado negro era precisamente mediante el suministro de película virgen aliada. No obtuvo respuesta. Durante los siete primeros meses de 1944 los aliados no enviaron un solo metro del material pactado a finales del año anterior.

Tras confirmarse esa decisión, Hayes puso en marcha una investigación sobre las fuentes del mercado negro de película virgen. El estudio detectó un desplazamiento del mercado de Lisboa a la capital española. La sucursal de *AGFA* en Madrid se convirtió en el principal punto de venta. Para entonces, los alemanes destinaban buena parte del material importado a ese fin. La película vendida ilegalmente entraba en España a través de la frontera con Francia o camuflada en los envíos oficiales. También se detectó la pervivencia de la costumbre de muchos productores de desviar parte del material que se les había adjudicado en el reparto oficial al mercado negro, entre los que destacaba *CIFESA*, así como movimientos similares en el NO-DO. Ante la evidencia de los datos, a Hayes sólo le quedó insistir en que la única manera de luchar contra el mercado negro era haciéndolo menos atractivo, y ello sólo se

³⁴² BEAULAC, *Franco...*, *op.cit.*, pp. 204-206; HAYES, *Misión...*, *op.cit.*, pp. 305-307.

lograba cuando se reducía el margen de beneficio de los especuladores, es decir, cuando la disponibilidad de película virgen en los circuitos oficiales era mayor. Para ello puso como ejemplo la caída de un 25% del precio del metro de positivo tras la llegada del uno de los cargamentos aliados en diciembre de 1943³⁴³. El precio oficial oscilaba, dependiendo de la calidad del material, entre 0,50 y 1 peseta por metro de positivo. El valor en el mercado negro, como mínimo, triplicaba esas sumas.

Los aliados y el gobierno español cerraron un acuerdo en materia de wolframio a finales de abril de 1944. La película virgen siguió sin llegar a España en los meses siguientes. Ante tal situación, Soriano redujo a 5 las copias permitidas por película para las cintas angloamericanas, lo que limitaba enormemente su comercialización (siempre que no se acudiese al mercado negro, claro). La medida parecía apropiada, puesto que a la inexistencia de material aliado se había unido la disminución de material alemán que llegaba a España. Acto seguido, Soriano congeló provisionalmente la concesión de licencias de importación para películas norteamericanas³⁴⁴. En esos momentos existían un total de 149 licencias concedidas a la espera de película virgen. Hayes justificó ante Washington la actitud de Soriano calificándola de "lógica" dada la situación. Washington tuvo que ceder. Los envíos se reanudaron en el mes de julio. Aunque ese año tampoco se cubrió el cupo inicialmente asignado, a 31 de diciembre de 1944 se habían entregado 8.415.786 metros³⁴⁵. Canadá tuvo que suministrar la parte británica. Soriano reanudó de inmediato la concesión de licencias.

A lo largo de la segunda mitad del año se fue gestando un nuevo boicot de los envíos en Estados Unidos, en este caso promovido por la MPPDA. El 19 de julio de 1944 el MIC decretó su primera ley en materia cinematográfica, la *Ley de Clasificación Arancelaria de Carácter Protector para la Industria Nacional de Cinematografía*³⁴⁶. Las modificaciones legales que introdujo la nueva norma fueron a incidir en la discriminación fiscal del cine norteamericano, ya que todos

³⁴³ Tel. nº 2044, Ackerman al Secretario de Estado, Madrid, 12/II/1944. NA, RG 59, DF 852.4061 MP/179.

³⁴⁴ Tel. nº 2180, Hayes al Secretario de Estado, Madrid, 22/VI/1944. NA, RG 59, CF 852.4061 MP/197.

³⁴⁵ Pahle a Riskin (OB), Madrid, 22/II/45. RG 208, entry 387, box 732.

³⁴⁶ BOE, 21/VII/1944.

los importadores quedaban obligados a satisfacer las tasas en pesetas-oro, lo que equivalía a un incremento de un 100% sobre las tasas que se venían abonando. El Estado quería aprovechar la creciente importación de películas norteamericanas para incrementar sus ingresos. Hayes protestó oficialmente ante el Director de Política Económica del Ministerio de Asuntos Exteriores. Simultáneamente, la MPPDA aprovechó la ocasión para solicitar al Departamento de Estado la adopción de una posición de fuerza ante el gobierno español, solicitando la congelación inmediata del suministro de película virgen³⁴⁷. Sin duda, la industria comenzaba a actuar con la posguerra en mente.

La Embajada hizo todo lo posible por evitar una decisión de ese tipo en paralelo a las negociaciones que venía sosteniendo con Soriano para el establecimiento de un cupo de licencias de importación y película virgen para 1945. Pero una nueva medida del MIC complicó la posición de Hayes. El 13 de octubre se decretó la prohibición de los programas dobles (forzada por la escasez de película virgen y el deseo de otorgar un mayor protagonismo al NO-DO en las proyecciones)³⁴⁸, gracias a los cuales los exhibidores habían conseguido esquivar los efectos de la cuota de pantalla³⁴⁹. Reforzada en sus argumentos por los últimos movimientos legislativos españoles, la MPPDA obtuvo lo que andaba buscando. Washington decidió congelar de nuevo los envíos de película virgen a finales de año, en espera de una rectificación de la política proteccionista. La Embajada, ahora dirigida por Normar Armour, desaprobó la decisión.

Los efectos del nuevo boicot fueron más inmediatos que los producidos por el anterior, ya que en esta ocasión apenas había película alemana disponible y el mercado negro estaba en horas bajas tras la ocupación de la frontera pirenaica por las tropas aliadas (los últimos envíos de material germano llegarían por avión). Los estudios tuvieron que detener los rodajes ante la escasez

³⁴⁷ Tel. nº 2886, Hayes al Secretario de Estado, Madrid, 5/8/1944. NA, RG 59, DF 800.4061 MP/8-544.

³⁴⁸ BOE, 15/X/1944.

³⁴⁹ Ese asunto ya había sido planteado previamente por los alemanes ante la delegación española durante las negociaciones de 1942, probablemente al objeto de revalorizar el tiempo de pantalla ocupado por los informativos de tono abiertamente propagandístico del noticiario UFA. AGA, SEC 3, caja 21/45.

de material. La situación era desesperada en el sector de la producción³⁵⁰. Mientras, las licencias se seguían concediendo a buen ritmo desde finales de 1944. La VEP respondió echando más leña al fuego: el 3 de abril decretó, con carácter retroactivo, la limitación del periodo de explotación de las cintas extranjeras a un periodo de cinco años desde el día de su entrada en el país³⁵¹. Teniendo en cuenta que muchas de las películas que las distribuidoras norteamericanas estaban comercializando en esos momentos habían sido importadas antes de 1940, la finalidad era clara: hacer daño a la industria norteamericana. Algunas *majors* plantearon entonces la aplicación de un boicot sobre el mercado español, pero las discrepancias entre filiales echaron por tierra la posibilidad. La MPPDA envió un emisario a tantear a las autoridades españolas, pero éstas se negaron a negociar mientras las *majors* no aceptasen incluir en un hipotético acuerdo su compromiso a distribuir cine español en el extranjero y reanudar los envíos de película virgen. La Embajada, ejerciendo ahora como mediadora y no como parte, trató de buscar un punto de encuentro. Para ello, no dudó en recordar a la MPPDA que la película virgen perdería su valor como herramienta de presión en cuanto la producción se recuperase en la Europa de posguerra:

...it will be possible only to use raw stock as a bargaining power during the perhaps short period of scarcity and control and its value will be lost, therefore, unless used now. There is always the possibility that Spain may try to obtain raw stock relief from other supply countries³⁵².

En la MPPDA acabaron por dar una opción al diálogo. Las negociaciones de otoño de 1945, descritas en el capítulo siguiente, dieron paso a un nuevo periodo en las relaciones entre la industria cinematográfica norteamericana y el régimen español.

La importancia del sistema de financiación

Unless we can create new means for obtaining pesetas at the unofficial rate it will be impossible for Barth to supply fully the heavy requirements of the Embassy, OSS, Army, Navy, and USCC. Monthly requirements are now running at about rate of 5.000.000 pesetas per month and we see no

³⁵⁰ Como reflejaban las editoriales de los números 224 (28/I/1945) y 228 (15/II/1945) de *Primer Plano*.

³⁵¹ BOE, 6/IV/1945.

³⁵² Tel. nº 1130, Armour al Secretario de Estado, Madrid, 24/V/1945. NA, RG 84, FSP Madrid, 1945 CGR 840.6.

possibility of substantial decrease. Heretofore our principal sources have been motion pictures and individuals but they never created sufficient pesetas to meet needs on the present scale. We have exhausted the backlog and future supplies from these sources will fall far short of our requirements³⁵³.

En julio de 1944 las necesidades financieras de la misión norteamericana se habían disparado, especialmente en los capítulos más complicados de satisfacer, aquellos financiados indirecta e ilegalmente. Con las tropas aliadas en el Norte de Francia y su inminente desembarco en la Costa Azul (agosto de 1944), España vivió el último capítulo de importancia estratégica durante la guerra. La recogida de información y las labores de espionaje y sabotaje tuvieron entonces su última etapa de apogeo. Ello supuso un inmediato crecimiento de los gastos de la OSS, que pasó a demandar entre 1 y 1,5 millones de pesetas mensuales³⁵⁴.

Hasta entonces, la Embajada había conseguido generar unos 3 millones de pesetas mensuales para gastos "extraordinarios", gracias, en buena medida, a la compra de cuentas cinematográficas y la importación de películas. Sin embargo, en ese momento la USCC y la Embajada tuvieron que solicitar la agilización de varias operaciones de exportación de materias primas a Tánger a fin de poder cubrir los gastos más urgentes previstos para los meses venideros. No dudaron en solicitar el apoyo del Departamento de Estado y la OSS ante las autoridades económicas de Washington. Del mismo modo, no sería descabellado pensar que la decisión de desbloquear las exportaciones de película virgen en este preciso instante se hubiese debido a la necesidad de generar más pesetas vía importación de películas (recordemos que Soriano había paralizado la concesión de nuevas licencias de importación hasta que no se reanudasen los envíos).

Si bien la aportación de los ingresos producto del desbloqueo de cuentas y las operaciones de importación cinematográficas habría sido testimonial para el conjunto del programa de compras preventivas, entre un 1% y un 2% del total (160 millones de dólares), pudo ser fundamental en la financiación de las actividades de inteligencia y espionaje desarrolladas en el país, cubriendo una

³⁵³ Tel. n° 2584, Butterworth al Secretario de Estado, Madrid, 26/VII/1944 NA, RG 59, CF 852.5151/7-2644.

³⁵⁴ Tel. n° 2616, Butterworth al Secretario de Estado, Madrid, 28/VII/1944. NA, RG 59, CF 852.5151/7-2844.

parte importante de sus gastos hasta julio de 1944. La dependencia de la OSS de las pesetas derivadas de las operaciones de importación se evidenció poco después, concretamente a finales de septiembre de ese mismo año. Entonces, el Departamento de Estado ordenó a la FEA negociar directamente la gestión de una operación de importación de *Columbia Pictures* valorada entre 140.000 y 200.000 dólares, en la que la agencia de espionaje esperaba obtener hasta 3,5 millones de pesetas previa aplicación de un cambio de 18 pesetas/dólar. Ante el volumen implicado y el deseo de la OSS de apropiarse de los beneficios, la operación fue gestionada directamente por la agencia implicada³⁵⁵.

La importancia del sistema también quedó patente cuando, tras la salida de la USCC de España a finales de octubre de 1944, una vez desmantelado el programa de compras preventivas tras liberación de la frontera pirenaica por las tropas aliadas, la Embajada en Madrid, Barth (de vuelta en Washington) y la MPPDA solicitaron al Departamento de Estado el mantenimiento del mecanismo de financiación. No dudaron en recordar sus principales virtudes:

Failure of the Department to carry on the business would mean either (1) that the exhibitors in Spain would revert to the Lisbon black market to get their pesetas out of Spain, and when pesetas are cheap in the Lisbon market is easier for the enemy to buy more of them for subversive use, or (2) that only a negligible number of American films would reach Spain, and a useful way of promoting good-will for things American would be lost³⁵⁶.

Debilitación económica del enemigo y propaganda. Los argumentos eran de peso, aunque dada la favorable marcha de la guerra, el Departamento de Estado comenzó a dar mayor importancia a otros asuntos pendientes de las relaciones bilaterales. El principal inconveniente para el Departamento de Estado residía en la idoneidad de que personal diplomático recogiese el testigo dejado por Barth en la ejecución de las operaciones, que, incluían el cobro presencial de importantes sumas de dinero negro. Washington no tenía ninguna intención de verse envuelto en un conflicto diplomático con el régimen franquista, algo que parecía factible teniendo en cuenta la liberalidad y escasa discreción de los intermediarios cinematográficos españoles, algo de lo que Barth se había

³⁵⁵ Al respecto, véase la Correspondencia entre la *Division of Foreign Service Administration* (Departamento de Estado) y USCC-Washington de fecha 10/X/1944 y 29/IX/1944. NA, RG 59, DF 852.4061 MP/9/2944.

³⁵⁶ Tel. nº 2996, Secretario de Estado a Hayes, Washington D.C., 31/X/1944. NA, RG 59, CF 852.4061 MP/10-3144.

quejado en varias ocasiones³⁵⁷. Otro factor no menos importante, claro indicador de la excepcionalidad de estas operaciones en la estrategia norteamericana, era la propia estructura del Departamento de Estado, que no contaba con ninguna agencia preparada para gestionar ese tipo de operaciones. El Departamento temía también la reacción de otras industrias del país con intereses en España al conocerse su participación en la financiación de las exportaciones cinematográficas, algo que objetivamente suponía un trato de favor difícil de digerir. Ante la dilación del Departamento de Estado en coger el testigo dejado por la USCC, las operaciones se detuvieron a mediados de noviembre. La Embajada aumentó entonces la presión:

After Barth's departure there was no one remaining in USCC qualified to carry through motion picture deals, one of our principal sources from which Embassy has in past obtained unofficial pesetas to meet its expenses... unless unofficial pesetas are created by other means Embassy will shortly have resource only to official exchange with consequences set forth in A-621 November 2... if Embassy no longer acquires pesetas the only way in which American films can be paid for will be (A) accepting Spanish films in return for American films (B) or by transfer of dollars in United States accounts or in third countries owned by foreigners resident in Spain. This when added to high charges and other restrictions now operating against importation of American films will restrict further American motion exports to Spain³⁵⁸.

El Departamento acabó cediendo a finales de mes. La reanudación de las operaciones, que alcanzaron entonces la ratio de 22 pesetas/dólar³⁵⁹, unida a la ejecución de las exportaciones a Tánger solicitada meses atrás, devolvieron la estabilidad e incluso la bonanza financiera a la misión norteamericana. En enero de 1945 ésta disponía de una reserva en pesetas equivalente a millón y medio de dólares, cifra estimada suficiente para cubrir sus necesidades durante seis meses³⁶⁰. La Embajada decidió limitar entonces su participación a aquellas operaciones que superasen los 50.000 dólares, reduciendo los riesgos y asegurando los ingresos. Previendo que los importadores regresasen entonces al circuito especulativo, la Embajada solicitó al Departamento del Tesoro el

³⁵⁷ Francis Flaherty (*Foreign Service Administration*) a Francis Colt de Wolf (División de Telecomunicaciones, Departamento de Estado): "Peseta Transactions in Spain; Background Comment", Washington D.C., 1/XI/1944. NA, RG 59, CF 852.5151/11-144.

³⁵⁸ Tel. nº 3753, Hayes al Secretario de Estado, Madrid, 15/XI/1944. NA, RG 59, CF 852.4061 MP/11-1544.

³⁵⁹ Como en el caso de una operación entre *Republic* e *Hispania Artis Films*. Tel. A-751, Ackerman al Secretario de Estado, Madrid, 16/12/1944. NA, RG 84, FSP Madrid, 1944 CGR 840.6.

³⁶⁰ Tel. nº 78, Secretario de Estado a Armour, Washington D.C., 9/I/1945. NA, RG 59, CF 852.5151/12-2244.

reforzamiento de los controles³⁶¹, algo que no impidió el resurgimiento del mercado negro de divisas durante los meses finales de la guerra.

La intervención de la misión norteamericana en el comercio cinematográfico produjo un auténtico terremoto en la industria cinematográfica española. Dependientes de la venta de licencias de importación y la distribución de cine norteamericano, los productores se dividieron entre aquellos que disfrutaron del favor de los aliados y aquellos que fueron víctimas de los mecanismos de control implantados por la Embajada de Estados Unidos. Los primeros, entre los que destacaba CIFESA, repartieron acusaciones entre la administración española y los intereses norteamericanos.

Las importaciones, en lugar de favorecer al productor español – para quien fueron creadas – favorecieron, en primer término, a las casas extranjeras distribuidoras, que adquirían los permisos al productor español y distribuían las grandes producciones, ya que nosotros tropezábamos con tal cantidad de inconvenientes para comprar películas que, en la mayor parte de los casos, era preferible ceder las licencias a las casas americanas a cambio de una cifra de dinero³⁶²;

Como no podía ser de otra manera, Soriano fue la principal diana de sus críticas, mientras que en el plano institucional fue la Junta Clasificadora de la SRC la que concentró sus críticas, acusada de venderse a los productores-especuladores que sí tenían el visto bueno aliado pero cuyo interés por la elevación de la cinematográfica española juzgaban inexistente. Paralelamente, no dudaron en denunciar el sistema de importación impuesto por la Embajada de Estados Unidos como causa última de todos sus problemas:

...la Casa Americana [la productora] no autorizaba la importación de películas de EE.UU. que no hubiesen sido pagadas en sus propias oficinas [las de la Embajada] y al precio de 22 Ptas. el dólar (!). Esto, naturalmente, podía ser porque las licencias se nos concedían sin las correspondientes divisas y, por tanto, extraoficialmente, estábamos autorizados para practicar la “bolsa negra”, de la que los americanos hicieron un bonito negocio. Claro

³⁶¹ Tel. nº 4156, Ackerman al Secretario de Estado, Madrid, 3/III/1945. NA, RG 59, DF 852.4061 MP/3-345.

³⁶² Extracto de un informe redactado por cinco de los principales productores españoles (hemos podido identificar las firmas de Vicente Casanova, Ballesteros y Vivente Salgado) para el Jefe del Estado: “Situación actual de la industria cinematográfica española”, Madrid, III/1945. p.6. FFF, legajo 121.

está que la operación se disfrazaba previamente al solicitar la "compensación" de una película extranjera por otra española, que no salía nunca de España o, si salía, dormía el sueño de los justos en un despacho de cualquier nación vecina³⁶³.

Lógicamente, menos quejas formularon aquellos individuos y compañías que, pese a haber participado en muchos casos del mismo mercado negro y amistades peligrosas que habían condenado a empresas como CIFESA, consiguieron lavar su nombre ante los aliados. Empero, las grandes beneficiarias inmediatas de la intervención del comercio cinematográfico por parte de los aliados fueron las filiales de las compañías norteamericanas, que habían sufrido considerablemente hasta 1943. Las filiales se convirtieron en las principales valedoras del sistema de importación pilotado por Alfred W. Barth en nombre de la USCC y la Embajada Estados Unidos. Su dependencia del modelo se hizo ya evidente a principios de 1944. Entonces, en plenas negociaciones comerciales entre España y Estados Unidos, Ackerman solicitó al Ministro Cancellor la posibilidad de que España destinase 1 millón de dólares anuales a financiar las operaciones de importación de películas³⁶⁴. *Majors* y filiales no tardaron en mostrar su oposición a un sistema que reducía considerablemente los ingresos garantizados por el mecanismo de financiación gestionado por la USCC, que aseguraba cobrar por todas las películas exportadas a España. Pronto, sin embargo, su dependencia del sistema de importación pilotado por la Embajada dejó en evidencia lo vulnerable de su posición en España.

2.3. El retorno de la propaganda cinematográfica de Estados Unidos a España.

Entre 1939 y 1941, el gobierno norteamericano comenzó a plantearse seriamente la posibilidad de llevar a cabo algún tipo de programa informativo en España. El objetivo no era otro que minimizar los posibles efectos provocados por la beligerancia política de Falange y la evolución de la II Guerra Mundial en aquel periodo. El cine documental, más dócil y con mejor prensa que el producto

³⁶³ Ibid., p.4.

³⁶⁴ "Transmitting Memorandum of Conversation...", *doc.cit.*

Hollywood en Washington, apareció como una herramienta adecuada para ese propósito. Pese a que los primeros pasos se dieron entonces, hubo que esperar al periodo 1942/1945 para asistir a la utilización activa del medio cinematográfico en los esfuerzos propagandísticos de Estados Unidos en España.

2.3.1. Washington, cine y propaganda: de la DCR al OWI.

La instrumentalización con fines propagandísticos del medio cinematográfico en la acción exterior del gobierno norteamericano dio sus primeros pasos durante la Gran Guerra de la mano del CPI. El interés por cultivar la imagen internacional de Estados Unidos reapareció con fuerza durante los años treinta. El modelo socioeconómico americano había sufrido un duro golpe tras el *crack* del 29. Antes incluso, el creciente intervencionismo militar y económico de las administraciones republicanas en América Latina desgastó considerablemente la imagen internacional del país. La segunda administración Roosevelt comenzó a dar importancia a esa faceta tras confirmarse las ansias hegemónicas de los fascismos europeos. La “Good Neighbour Policy” fue el resultado de la nueva posición estadounidense en el continente americano. La *Division of Cultural Relations* (DCR) del Departamento de Estado primero y la OIAA después, fueron encargadas de publicitar esa nueva actitud. El cine fue uno de los canales privilegiados para aplicar esa campaña.

La DCR fue creada en julio de 1938 en el seno del Departamento de Estado. Su misión era cultivar el modelo americano en el extranjero, especialmente en Latinoamérica, como antídoto para el virus nazi y fascista³⁶⁵. Sus herramientas debían ser la información y la atracción a sus posiciones, no la propaganda³⁶⁶. Las posibilidades que ofrecía el cinematógrafo no pasaron desapercibidas al nuevo organismo, aunque no todas las películas cumplían los requisitos deseables para los diplomáticos norteamericanos. El producto Hollywood, sospechoso de haber ahondado en los prejuicios sobre la sociedad

³⁶⁵ Vid. ESPINOSA, J. Manuel: *Inter-American Beginnings of United States Cultural Diplomacy, 1936-1948*, Washington D.C., United States Department of State, 1976; NINKOVICH, Frank: *The Diplomacy of Ideas. United States Foreign Policy and Cultural Relations*, Nueva York, Cambridge University Press, 1981.

³⁶⁶ El término “propaganda” estaba enormemente desprestigiado en Estados Unidos, al vincularse con la impopular participación del país en la Gran Guerra y regímenes totalitarios como la Unión Soviética o los estados fascistas. Vid. KENNEDY, David M.: *The First World War and American Society*, Nueva York, Oxford University Press, 1980, pp. 45-92.

norteamericana en el exterior, fue considerado inapropiado desde el primer momento³⁶⁷. El interés se centró en el potencial formativo y comunicativo del formato documental. El modelo a imitar fueron las proyecciones realizadas por las misiones en el extranjero de Gran Bretaña, Francia, Canadá, Australia, Suecia, Brasil y Suiza desde finales de los años veinte, que no tenían otra finalidad que la promoción de una imagen positiva sobre sus respectivas sociedades³⁶⁸. Como vimos en el caso español, las representaciones diplomáticas norteamericanas se habían limitado hasta entonces a actuar como meros intermediarios entre gobiernos e intereses extranjeros y productoras norteamericanas. También se había ofrecido cobertura a proyecciones auspiciadas por Cámaras de Comercio Americanas y distintas Fundaciones privadas. En lo sucesivo, las legaciones pasaron a organizar eventos por su cuenta y riesgo.

Cuando los planes de la DCR apenas habían sido pergeñados, incluida la dotación de un proyector cinematográfico en todas y cada una de las legaciones diplomáticas esparcidas en el extranjero, la II Guerra Mundial estalló en Europa. El conflicto trascendió pronto el terreno militar para dar paso al combate ideológico entre fascismo y democracia liberal. Estados Unidos, aunque militarmente neutral, se involucró en la contienda ideológica desde el principio. La primera decisión de Washington en ese terreno fue reforzar su flanco más estratégico: Latinoamérica. El 16 de agosto de 1940, el Presidente Roosevelt dio vía libre al nacimiento de la primera agencia gubernamental dedicada a labores de información desde la experiencia del CPI: la *Office for Coordinator of Commercial and Cultural Relations between the American Republics*. El nuevo departamento asumió inmediatamente las labores de información y relaciones culturales con las repúblicas latinoamericanas. El programa cinematográfico proyectado por la División quedó integrado de inmediato bajo las competencias del OIAA.

En octubre de 1940 se estableció una división de Comunicaciones en el seno de la nueva agencia, subdividida a su vez en las secciones de prensa, radio y cine. Ésta última fue considerada la más importante para llegar a las masas

³⁶⁷ TRUMPBOUR, *Selling...* *op.cit.*, pp. 17-90.

³⁶⁸ "The Non-Theatrical Motion Picture Program Abroad", *The Department of State Bulletin*, 18/IX/1943, pp. 197-200.

debido al extendido analfabetismo y la escasez de receptores radiofónicos. John Hay Whitney, uno de los productores de "Gone with the Wind" y director de la filmoteca del Museum of Modern Art de Nueva York (MOMA) se puso a su frente. Whitney cumplía con las dos condiciones precisas para el puesto: experiencia y contactos en Hollywood, además de conocimiento del cine documental y artístico. Ambos fueron los dos frentes principales de la sección cinematográfica: coordinar los objetivos gubernamentales con los intereses comerciales de la industria en Latinoamérica (*Theatrical Program*); y desarrollar un programa de proyección de películas documentales que impulsase la promoción de los sentimientos panamericanos y filo-estadounidenses (*Non-Theatrical Program*). La colaboración del Departamento de Estado fue fundamental, ya que su autorización era indispensable para la proyección de cualquier cinta bajo los auspicios de sus servicios consulares.

En diciembre de 1940, ese departamento presupuestó 25.000 dólares para dotar de proyectores cinematográficos de 16mm (formato en el que se producían la inmensa mayoría de los documentales) a los 30 consulados estadounidenses de la zona (en abril de 1945 había 326 proyectores dedicados al programa cinematográfico del OIAA³⁶⁹). En marzo de 1941 la agencia puso en marcha su programa de producción, reedición y distribución de documentales, coordinado por la filmoteca del MOMA. Tras Pearl Harbour, el programa priorizó la información sobre la guerra como tema principal de las proyecciones, que favorecidas por la utilización de unidades móviles desde mediados de 1943 (69 en abril de 1945) alcanzaron audiencias realmente importantes durante la guerra (en abril de 1944 se calculaba un mínimo de 700.000 espectadores semanales). Este modelo fue trasladado más tarde a Europa. El material distribuido incluyó desde producciones propias, hasta las cintas filmadas por productoras como *Disney* (con la que se cerró un contrato a tal efecto en enero de 1942) e instituciones públicas y privadas de toda índole. En el verano de 1941, la agencia mudó de nombre para convertirse en el *Office of the Coordinator of Inter-American Affairs* (OIAA). Conforme la guerra se acercó a su fin, las temáticas

³⁶⁹ "CIAA's Motion...", *doc.cit.*, p.31

relacionadas con el conflicto fueron cediendo más y más terreno a asuntos relacionados con la vida en Estados Unidos y el concepto de panamericanismo.

Ya antes de Pearl Harbour, el gobierno de Estados Unidos comenzó a sopesar la conveniencia de conducir una campaña informativa internacional sobre la posición oficial de Estados Unidos ante el conflicto. Incluso empezó a hablarse de la necesidad de recurrir a la acción propagandística. La recién creada DCR, concebida para desarrollar una política a medio y largo plazo, no fue considerada idónea con ese propósito. Pero pese a que los defensores de una acción propagandística ganaron peso en el gobierno federal, éste tuvo que lidiar con la oposición de una parte importante de la clase política y la opinión pública del país hacia ese tipo de actividades. Ello explica la lenta articulación administrativa del aparato propagandístico federal. En septiembre de 1939 nació el *Office of Government Reports*; en el verano de 1940 la *Office for Coordinator* a la que ya aludimos; y, de manera sucesiva entre marzo y octubre de 1941, el *Office of Economic Management*, el *Office of the Coordinator of Information* (COI), el OIAA, el *Foreign Information Service* (FIS) y el *Office of Facts & Figures*³⁷⁰.

El COI sólo fue capaz de poner cierto orden en la estructura administrativa de la propaganda norteamericana tras la entrada oficial en guerra del país. El 13 de junio de 1942 el Presidente Roosevelt autorizó el proyecto de centralizar las actividades informativas y propagandísticas del gobierno norteamericano durante la emergencia bélica –fuera del campo geográfico competencia del OIAA– en un único organismo: el *Office of War Information* (OWI). La nueva agencia nació con una estructura bicéfala. El *Domestic Branch* fue encargado de informar al público norteamericano sobre el esfuerzo y la evolución de la guerra; mientras que el *Overseas Branch* (OB) debía realizar labores informativas de corte propagandístico en la esfera internacional. Tras el recorte presupuestario de la sección doméstica por parte del Capitolio en 1943, el OB monopolizó casi en exclusiva los esfuerzos del OWI³⁷¹.

³⁷⁰ Para el desarrollo institucional de la propaganda norteamericana durante la II Guerra Mundial, vid. WINKLER, Allan M.: *The Politics of Propaganda. The Office of War Information*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1978, pp. 1-37.

³⁷¹ La medida respondió al recelo que el Partido Republicano y muchos congresistas y senadores demócratas tenían hacia la labor del *Domestic Branch*, al que catalogaban de aparato de autobombo del Presidente Roosevelt y su *New Deal*. WINKLER, *The Politics of Propaganda...*, *op.cit.*

El 15 de enero de 1943 el OB aprobó un plan estratégico para guiar la labor informativa de sus agentes en el exterior a la espera de la preparación de planes regionales³⁷². Se establecieron cuatro objetivos globales para el esfuerzo informativo: convencer a sus receptores del inmenso poderío militar y la buena fe norteamericana; demostrar la determinación de Estados Unidos de ganar la guerra y lograr una paz duradera junto a sus aliados; ejemplificar la solidaridad entre las Naciones Unidas; y aclarar que la victoria aliada supondría una mejora en la vida de los individuos del mundo entero³⁷³. También se configuró la relación entre los medios de comunicación y cada uno de los objetivos. El medio cinematográfico fue considerado fundamental en la promoción de los tres subcampos del primer objetivo, aquellos relacionados con la promoción del modo de vida americano ("The Nature of Our Country"; "The Nature of Our Way of life"; y "The Nature of Our People"). La propaganda germana había insistido con virulencia en la supuesta decadencia moral –y racial– del pueblo estadounidense aludiendo a los *gangsters* y las *vamps* hollywoodienses. Por ello, el documento insistió en la necesidad de retratar con fidelidad a los ciudadanos norteamericanos y no incidir en los estereotipos propagados por la industria. Héroes sí, pero de carne y hueso. Eso es lo que buscaba el OWI. El "producto Hollywood" no fue relegado como posible canal de información, ya que se consideró adecuado para apelar a un público iletrado, aunque se subrayó la necesidad de seleccionar con extremo rigor las películas a utilizar. Por el contrario, el documental apareció como el formato ideal como vehículo de información ante las clases formadas de los países extranjeros, que no representaban a las elites sociales y dirigentes o potencialmente influyentes de aquellos países.

³⁷² OB: "Longe-Range Directive", Nueva York, 15/I/1943; y OB: "Supplement to Longe-Range Directive of January 15, 1943", Nueva York, 6/II/1943. NA, RG 208, entry 6E, box 13.

³⁷³ Ese último objetivo era una imposición del concepto de "A People's War" abanderado por los liberales norteamericanos, predominantes en la dirección del OB hasta finales de 1944. Esa concepción implicaba una percepción de la guerra como momento clave en la democratización del mundo, lo que teniendo en cuenta que muchos de los estados neutrales (como España y Portugal) y aliados de Estados Unidos eran dictaduras militares o regímenes autoritarios, resultaba cuanto menos osado. Así lo interpretaron los diplomáticos del Departamento de Estado, que no dudaron en cargar contra el principal canal de difusión de esa teoría: la emisora *Voice of America* (VOA). Desde sus ondas se atacó no sólo al enemigo militar, sino también a dictadores de países neutrales y aliados, lo que provocó las iras de no pocos diplomáticos norteamericanos, incluidos de la Embajada en Madrid. Vid. SCHULMAN, Holly C.: *The Voice of America: Propaganda and Democracy, 1941-1945*, Madison, University of Wisconsin Press, 1981.

Animado por el aparente éxito del programa cinematográfico del OIAA y siguiendo la estela del proyecto cinematográfico de la DCR, que había dado sus primeros pasos en Europa en 1941³⁷⁴, el OB apostó por impulsar un programa cinematográfico en el extranjero. El *Bureau of Motion Pictures* (BMP) recibió la misión de preparar el programa. El material procedió de tres fuentes principales: el cine comercial; los documentales producidos por instituciones públicas y privadas; y la producción propia. Aunque la actitud del BMP hacia Hollywood fue más bien preventiva, como ya explicamos en páginas anteriores, la enorme cantidad de títulos disponibles en los estudios condujo al OB a buscar la colaboración de la industria, con el fin de obtener el préstamo de aquellas producciones susceptibles de instrumentalización propagandística. En diciembre de 1943 el BMP y la industria acordaron un programa inicial por el cual la industria cedió 40 películas de largo y corto metraje (en su mayor parte cintas de dibujos animados de Disney y noticiarios comerciales) para su distribución en el exterior, además de comprometerse a ir sumando títulos a esa lista. La selección de las películas fue llevada a cabo a partir de las reseñas elaboradas por la prestigiosa asociación cinematográfica *New York Review Board*. A la altura de mayo de 1944, esa entidad privada había elaborado 447 reseñas de películas de largo metraje y otras 385 de cintas de corto metraje para el BMP³⁷⁵. El acuerdo de colaboración entre industria y OWI fue renovado en la primavera de 1945³⁷⁶.

Pese a contar con algunas de las películas producidas por Hollywood, en el OWI compartían la apuesta por el documental como formato más apropiado para implementar una política informativa y propagandística. Esa apuesta encajaba asimismo con el propósito de informar a través de la realidad. De hecho, el BMP bautizó a los documentales como "Films of Fact" en contraposición al cine de entretenimiento. El cine documental debía informar sobre la marcha de la guerra, el potencial aliado o la bondad del sistema social,

³⁷⁴ "The Division of International Motion Pictures. Background", Washington D.C., 1/VII/1948, p. 3. NA, RG 306, entry E1066, box 153.

³⁷⁵ "The Motion Picture Bureau...", *doc.cit.*, p. 10.

³⁷⁶ Charles Goldsmith (OB) a Carl A. Milliken (MPPDA), W. Gould (*United Artists*), J. Hicks Jr, (*Paramount*), J. McConville (*Columbia*), P. Reisman (*RKO*), J. Hummel (*Warner*), J. Seidelman (*Universal*), M. Siverstone (*20th Fox*) y M. Spring (*Metro*), Nueva York, 29/III/1945. MHL, SC-MPAA, reel 10.

político y económico norteamericano en contraposición al modelo ofrecido por sus enemigos:

While the world wants and should get Hollywood product, the world also wants to know, (and this is based on actual reports and requests from every country), about America's mobilization for war; its people's contribution; its health and science; its cultural life –art, music, entertainment; its educational programs, its child care; its mass production and mass distribution and the maintenance of quality in each; its resources and how they are utilized; its agriculture. The world wants to know about the American way of life, what makes it tick –what makes it stick³⁷⁷.

El OB recurrió a dos vías para hacerse con las películas que necesitaba: el préstamo y la producción propia. El BMP instituyó una sección dedicada en exclusiva a revisar y reeditar documentales producidos por instituciones diversas. En este grupo entraban desde películas rodadas por instituciones oficiales como los departamentos militares, el Departamento de Agricultura, el OIAA, el *Valley of Tennessee Authority* o el *Public Health Service* (PHS); hasta grandes compañías como *Bell Telephone*, *Greyhound* o *United Steel Co.* y asociaciones profesionales e instituciones educativas de todos los niveles. El material seleccionado (520 películas en mayo de 1944) era reeditado, subtítulo o grabado en 9 idiomas distintos. El castellano era uno de ellos. Entre los títulos obtenidos a través del préstamo destacaron cintas como "The Winged Scourge" (OIAA/*Disney*, 1943), "Prelude to War" (*U.S. War Department*, 1943), "Know for Sure" (PHS, 1941), o "Henry Brown, Farmer" (*U.S. Department of Agriculture*, 1942) y las numerosas copias de la *American Dental Association* y el *American College of Surgeons*³⁷⁸.

La producción de películas por parte del OWI se realizó en primer lugar con el frente doméstico en mente. Esa tendencia cambió a partir de 1943. En lo sucesivo, los documentales producidos por la agencia centraron su interés en la promoción de una imagen positiva de la realidad industrial, cultural, política y social de Estados Unidos, algo para lo que no se creía adecuado el tratamiento "imaginativo y romántico" de Hollywood³⁷⁹. Entre esas producciones destacaron cintas como "Sweedes in America" (1943), que contaba con la narración de

³⁷⁷ "The Motion Picture Bureau...", *doc.cit.*, p. 12.

³⁷⁸ *Ibid.*, p. 14.

³⁷⁹ *Ibid.*, p. 20.

Ingrid Bergam, "The Autobiography of a Jeep" (1943) y "Paratroops" (1943), todas ellas empleadas en España.

La selección de los materiales dependió en buena medida de las necesidades de cada *outpost* (fórmula por la que se denominó a las delegaciones del OWI en el extranjero), aunque en principio la "estrategia" cinematográfica era distinta en función de la posición oficial del Estado en cuestión ante el conflicto (aliado, liberado o neutral). En el último caso el OWI primó en un principio las proyecciones fuera del circuito comercial, o *non-theatrical projections*. Ello no implicó una renuncia al material comercial, sino simplemente una apuesta por concentrar el esfuerzo en una serie de grupos determinados, capaces de influir en la dirección política del Estado en cuestión, públicos ante los cuales se consideraba más útil el formato documental. Conforme avanzó la guerra y la presencia de las películas de Hollywood fue asegurándose en los circuitos comerciales, el OWI privilegió aun más en sus programas el cine documental, excluyendo casi por completo la presencia de películas comerciales o *non factual films*, a excepción de las cintas de dibujos animados³⁸⁰.

2.2.2. La propaganda cinematográfica de un neutral.

Estados Unidos declaró su neutralidad el 5 de septiembre de 1939. Así se mantuvo oficialmente hasta que el día 11 de diciembre, apenas cuatro días después del bombardeo de Pearl Harbour, Alemania e Italia declararon la guerra a Estados Unidos en cumplimiento de su alianza con el Imperio nipón. La neutralidad norteamericana previa no supuso una posición indiferente hacia el conflicto. El presidente Roosevelt y buena parte de la opinión pública y la clase política del país apostaron firmemente por la victoria aliada desde el primer momento. Washington no tardó en ofrecer todo tipo de facilidades económicas y suministros estratégicos a las democracias occidentales, que para sí habría querido la defenestrada II República española.

Obtenida la reelección en noviembre de 1940, y tras haber decretado el servicio militar obligatorio en plena campaña electoral, Roosevelt tuvo un mayor

³⁸⁰ Ibid., pp. 25-27.

margen de maniobra para decantar más al país del lado aliado, por entonces en plena retirada ante las victorias del Eje. El 11 de marzo de 1941 la *Lend Lease Act* permitió a Gran Bretaña mantener un elevado nivel de compra de material bélico estadounidense a créditos ventajosos, que comprometían más si cabe a Estados Unidos en la guerra. El 17 de julio, ya con la Rusia soviética en el terreno aliado, Estados Unidos hizo pública la prohibición de comerciar con todos aquellos nacionales de países neutrales que mantuviesen relaciones económicas con el Eje. Previamente se prohibió la venta de una serie de materiales estratégicos al Japón, con quien un enfrentamiento en el Pacífico parecía cada día más factible.

Las simpatías coetáneas –y pretéritas– de Estados Unidos no pasaron desapercibidas a la España franquista. Pese a la neutralidad oficial de Washington y la “no beligerancia” española, ambos estados apostaban indisimuladamente por la victoria de bandos opuestos en la guerra. En esa situación, la propaganda antiamericana de Falange hizo saltar las alarmas en la legación norteamericana. Estados Unidos, defendió el embajador Weddel, debía contestar a los eslóganes falangistas con datos e información contrastada sobre su país. Empero, carecía de los medios y la experiencia precisos. La labor del CPI quedaba muy lejos en el tiempo. Además, Estados Unidos seguía siendo un país neutral. ¿Qué hacer entonces?

La opinión pública española presenció a lo largo de 1939 una creciente beligerancia en las actividades informativas y culturales de los dos grandes bloques en los que se estaba dividiendo el continente (excluida la Unión Soviética). Declarada la guerra entre las potencias europeas y la neutralidad española, los contendientes se desprendieron del disimulo en su lucha por conquistar el favor y el temor del gobierno y los ciudadanos españoles. Los alemanes partían con varias cabezas de ventaja gracias a las simpatías de influyentes sectores del régimen, lo que les permitió una hegemonía casi absoluta en el terreno de la prensa escrita y la radio. Franceses y británicos plantaban cara en la atracción de la aristocracia y la alta burguesía gracias al prestigio y predicamento de su cultura y los lazos económicos con ese sector de la población. Ambos Estados contaban además con la experiencia, los medios y los contactos necesarios para responder a la estrategia del Eje, especialmente en el

terreno cultural. Pero la derrota francesa y la beligerancia italiana terminaron por desnivelar la balanza³⁸¹. Los británicos sólo mantenían una posición de cierto liderazgo en la batalla por las ondas, gracias al prestigio de la BBC.

Como anticipamos, Estados Unidos no escapó a la contienda dialéctica en España. El proyecto ideológico de la Hispanidad, tal y como había sido concebido en un principio por Falange, tenía en el panamericanismo de Roosevelt a su antagonista³⁸². Los ataques y las descalificaciones de la política de "buena vecindad" por parte de la prensa española fueron constantes durante 1939. El antiamericanismo se convirtió pronto en una de las señas de identidad de la propaganda falangista, jaleada y alimentada por alemanes e italianos. Estados Unidos había reaccionado en América Latina adoptando una serie de controles preventivos sobre la acción de Falange Exterior. La posibilidad de contrarrestar esa política en España era más complicada. La Embajada carecía de infraestructura, medios, contactos y personal adecuados para desarrollar una política preventiva o contrapropagandística. Los escasos gestos realizados, como las campañas benéficas promovidas por el matrimonio Weddel, la labor de la Cruz Roja norteamericana y la actividad de la Fundación Rockefeller en la lucha por el tifus, fueron ignorados por la prensa española³⁸³.

En septiembre de 1940 el embajador se dirigió al Secretario de Estado para ofrecer su parecer acerca de la oportunidad de establecer un programa de

³⁸¹ Vid. COLE, Robert: "The Other 'Phoney War': British Propaganda in Neutral Europe, September-December 1939", *Journal of Contemporary History*, vol. 22 (1987), pp. 455-479; y *Britain and the War of Words in Neutral Europe, 1939-45. The Art of the Possible*, Hong Kong, MacMillan Press, 1990; BERDAH, Jean François: "La propaganda británica en España durante la Segunda Guerra Mundial a través del 'British Council': un aspecto de las relaciones hispano-británicas, 1939-1946", en *Actas del Congreso Internacional sobre 'El Régimen de Franco'*, Madrid, UNED, 1993, pp. 273-286; SHULZE, Ingrid: "Éxitos y fracasos de la propaganda alemana en España", *Mélanges de la Casa Velázquez*, vol. XXXI, nº 3 (1995), pp. 197-217; PAZ, María A.: "La propaganda francesa en España, 1940-1944", *Mélanges de la Casa Velázquez*, vol. XXXI, nº 3 (1995), pp. 219-247. Para un interesante análisis de la utilización propagandística del cine en España por parte de la Francia de Vichy, vid. LIOGIER, Hélène: "Censure et propagande cinématographique en Espagne (1939-1945)", *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, vol. 44, nº 3 (1997), pp. 444-456.

³⁸² Para el antagonismo entre "Hispanidad" y "panamericanismo", PARDO, Rosa: "La política exterior española en América Latina durante la II Guerra Mundial", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea*, nº 7 (1994), pp. 205-230; DELGADO: *Imperio...*, *op.cit.*, pp. 255-303.

³⁸³ HALSTEAD, "Diligent...", *art.cit.*, pp. 10 y 25. Esas actividades contaron con el beneplácito y seguimiento del COI. Sirva de ejemplo, Memorando de R. K. Gooth (COI) al Dr. Baxter (COI): "Request of Mr. J. M. Potter", Washington D.C., 22/X/1941. NA, RG 208, entry 6E, box 8.

relaciones culturales bilaterales³⁸⁴. La iniciativa había partido de la DCR un año antes, pero la situación de provisionalidad de la Embajada (había realizado el traslado desde San Sebastián a principios de año) había retrasado la respuesta. El embajador reconoció en términos generales la necesidad de un programa de esas características a medio y largo plazo, ya que a esas alturas las películas de Hollywood, cuyos problemas para proyectarse en estas fechas ya hemos explicado, representaban la única ventana abierta a la realidad norteamericana, con los riesgos que ello implicaba: simplificación, estereotipos, etc.³⁸⁵. Weddel defendió que dada la beligerancia actual del régimen en el poder hacia lo que representaba Estados Unidos en el terreno político y religioso, lo más apropiado era optar por concentrar los esfuerzos en la apertura de nuevos canales informativos en el campo de la radio, las publicaciones y el cine documental.

Crecientemente preocupado por la intensidad y los efectos de la propaganda germana, Weddel solicitó formalmente el 16 de octubre de 1940 el envío de películas documentales. Para entonces ya había desechado el intercambio de publicaciones como fórmula informativa ante la actitud obstruccionista de las autoridades españolas. Por otro lado, la posibilidad de conseguir que el Departamento de Estado promoviese emisiones radiofónicas hacia España parecía entonces muy lejana. Las proyecciones cinematográficas se vislumbraban como el canal más asequible teniendo en cuenta los medios disponibles. El embajador pretendía congregarse ante la pantalla del edificio consular a "grupos selectos" que pudiesen presenciar una imagen actual, verídica y positiva de Estados Unidos, desde sus "bellezas naturales" hasta su "potencial militar". Para dar un mayor peso a su solicitud, Weddel subrayó la utilización que los alemanes estaban haciendo de las pantallas cinematográficas³⁸⁶. Si los germanos instrumentalizaban el medio cinematográfico, ¿por qué no hacerlo también? Ante la dilación del Departamento en satisfacer su demanda, Weddel insistió de nuevo en enero y

³⁸⁴ Des. n° 279, Weddel al Secretario de Estado: "Cultural Relations with Spain", Madrid, 20/IX/1940, p. 13. NA, RG 59, DF 810.42752/7.

³⁸⁵ El intercambio cultural entre ambos países no fue restablecido tras la guerra civil española. DELGADO *Imperio...*, *op. cit.*, pp. 221-225.

³⁸⁶ Des. n° 608, Weddel al Secretario de Estado: "Request for Films Relating to American Life for Use at the Embassy", Madrid, 16/X/1940. NA, RG 84, FSP Madrid, 1940 GR 840.6.

abril de 1941. El embajador concretaba a cada paso las necesidades y los argumentos que justificaban su petición:

It is my opinion that the present is a most propitious time for showing films depicting our life and accomplishments, and if suitable films are available it is hoped that these may be sent to the Embassy for the purpose indicated as soon as may be conveniently possible³⁸⁷.

Más ambicioso que realista, aspiraba a realizar esas proyecciones ante una audiencia compuesta por “cargos gubernativos” y “líderes de opinión”, a quienes se mostrarían los logros sociales y económicos del modelo norteamericano. En paralelo, Weddel pretendía convertir las sesiones en el cebo para atraer a un terreno más favorable a la confianza a personalidades relevantes del régimen. La insistencia del embajador dio finalmente sus frutos. El 29 de mayo de 1941, siete meses después de la primera solicitud, dos documentales salieron con destino a Madrid. Se trataba de las cintas paisajísticas en blanco y negro y sin sonido “Waterton Glacier Peace Park” y “A visit to Yellowstone”³⁸⁸. El Departamento de Estado aprovechó la ocasión para recordar al embajador que, en caso de que la Legación lograra hacerse con un proyector más moderno (la misión sólo disponía de un viejo aparato mudo de 16 mm), las posibilidades de suministrar cintas serían mayores. Resulta cuando menos curioso que la DCR comenzase a negociar con varias instituciones públicas y privadas norteamericanas el préstamo de películas sonoras para España, mientras era incapaz de proveer a la misión en Madrid con un proyector apto para esas características³⁸⁹. Esos eran todos los medios que Washington puso a disposición de la Embajada.

Las cintas llegaron a Madrid a mediados del verano. La Embajada no perdió un instante en programar una proyección experimental ante una audiencia compuesta por personal de la legación y un puñado de españoles habituales de la misión. El resultado fue decepcionante. El formato de las cintas y su escasa calidad provocó la reacción negativa de todos aquellos que las vieron,

³⁸⁷ Des. nº 937, Weddel al Secretario de Estado: “Request for Films Relating to American Life”, Madrid, 29/IV/1941. NA, RG 84, FSP Madrid, 1941 GR 840.6.

³⁸⁸ Des. nº 377, Secretario de Estado a Weddel, Washington D.C., 29/V/1941. NA, RG 84, FSP Madrid, 1941 GR 840.6.

³⁸⁹ Sirva de ejemplo la correspondencia entre *R.C.A. Manufacturing Company* y la División de Relaciones Culturales durante la primavera de 1941. NA, RG 59, DF 852.4061 MP/49.

comenzando por el propio Embajador. Ambas fueron devueltas sin dilación³⁹⁰. Cualquier evento cinematográfico organizado por los canales propagandísticos de las misiones italiana, alemana o británica era capaz de ofrecer productos más interesantes para los espectadores.

El diplomático no se quedó de brazos cruzados a la espera de que el Departamento suministrase el material necesario para llevar a cabo las proyecciones. Los británicos, deseosos de obtener la colaboración de la misión norteamericana en materia propagandística en general, y en el terreno cinematográfico en particular (algo que, recordemos, habían buscado cerca de las filiales un año antes), aprovecharon la oportunidad para ofrecer su colaboración al embajador. A lo largo del mes de mayo, Weddel inició contactos con el encargado de la sección cinematográfica de la agregaduría de prensa británica para establecer un acuerdo a tres bandas entre ambas misiones y las empresas cinematográficas norteamericanas. Su propósito era osado dada la neutralidad norteamericana:

...to show American and British news reels and feature films which might have a propaganda value to selected groups of Spanish officials and others, for the purpose of disseminating in official circles a better knowledge of the resources of the United States, the American way of living, the American war effort as well as some British films which might tie in with this general picture or show British war effort³⁹¹.

Ante la incapacidad del Departamento de Estado para suministrar las cintas solicitadas por la Embajada, Weddel optó por explotar propagandísticamente el único material asequible en esos momentos: noticiarios y películas de entretenimiento. Los británicos ofrecieron un intercambio de cintas a cambio del preciado proyector sonoro que requería la Embajada norteamericana. Washington dio su visto bueno. Para finales del verano el sistema de suministro fue definitivamente aprobado. La Embajada de Estados Unidos en Lisboa fue encargada de enviar por valija diplomática películas comerciales y números del *Fox Movietone* a la embajada en Madrid³⁹². El representante de

³⁹⁰ Des. n.º 1107, Weddel al Secretario de Estado: "Educational Films", Madrid, 11/VIII/1941. NA, RG 84, FSP Madrid, 1941 GR 840.6.

³⁹¹ Memorando de conversación entre Weddel y Wallace (*Motion Picture Expert*, Embajada Británica), Madrid, 29/V/1941. NA, RG 84, FSP Madrid, 1941 GR 840.6.

³⁹² La embajada norteamericana había comenzado a supervisar los guiones de *Fox Movietone* a principios 1940. NA, RG 84, FSP Madrid, 1940 GR 840.6.

United Artists para la península Ibérica, el británico Giulio Castelli, fue el encargado de coordinar la cooperación entre las empresas y ambas legaciones. A finales de julio, Weddel solicitó un presupuesto adicional de 600 dólares y película virgen para iniciar las sesiones. La OIAA recibió el encargo de colaborar en la selección de los números del *Fox Movietone*³⁹³.

Las primeras cintas llegaron a Madrid a finales del verano, dando lugar a varias sesiones en la Embajada norteamericana. El proyector utilizado fue el prestado por los británicos. El presupuesto fue aprobado a finales de octubre³⁹⁴. Mientras tanto, la DCR continuó la selección de documentales para proyectar en España. Estados Unidos había iniciado tímidamente las labores propagandísticas antes de entrar en guerra. La improvisación y precariedad de medios que caracterizaron los primeros pasos se prolongaron más de lo previsible.

2.3.3. La propaganda cinematográfica de un beligerante.

La participación en la guerra obligó a Estados Unidos a reformular su política hacia España. El frente propagandístico, descuidado durante los años previos, se mostró como uno de los puntos débiles de la posición aliada en el país. El despliegue del OWI durante la segunda mitad de 1942 buscó fortalecerla. El cine debía jugar un papel destacado en ese objetivo. No obstante, tanto la improvisación como la pobreza de medios caracterizaron el programa cinematográfico del OWI durante buena parte de la contienda.

La labor del OWI en España: organización, objetivos y desarrollo.

Durante la primera mitad de 1942 la misión diplomática de Estados Unidos en España careció de los medios y el personal (el puesto de embajador estuvo vacante hasta mayo) necesarios para llevar adelante cualquier tipo de acción sistemática en el terreno de la información y la propaganda. Pese a ello, el Segundo Secretario de la Embajada, Earl T. Crain, recibió orden de iniciar labores de ese tipo, centradas particularmente en la producción de panfletos y la elaboración de listados de individuos “influyentes”. Esos panfletos comenzaron a

³⁹³ Lawrence Duggan (Departamento de Estado) a John Lockwood (OIAA), 26/VIII/1941. NA, RG 59, DF 852.4061 MP/64.

³⁹⁴ Tel. nº 601, Secretario de Estado a Hayes, Washington D.C., 30/X/1941. NA, RG 59, DF 852.4061 MP/64.

repartirse en las sesiones cinematográficas organizadas en el edificio consular. La única aportación relevante de Washington al esfuerzo propagandístico hasta esa fecha fue la decisión del FIS de desviar varios de los programas radiofónicos de la VOA para Latinoamérica a España (dos horas y media al día), así como el envío por parte del Departamento de Estado a Madrid y Tenerife de folletos, carteles y pegatinas en castellano, inglés y francés³⁹⁵.

Conforme entraba la primavera, sobre todo tras la llegada de Hayes a Madrid, diversas agencias gubernamentales comenzaron a plantearse seriamente la conveniencia de organizar un programa informativo y propagandístico específico para el país ibérico. En mayo, un extenso informe del Departamento de Guerra sobre la situación interna española recomendaba la adopción de dos objetivos propagandísticos: "to demonstrate the resources, the vitality and unity of the American people"; y "to combat the idea that Americans are interested only in money and seek the commercial domination of Europe and Latin America"³⁹⁶. El cine documental doblado al castellano se consideraba una de las mejores maneras de diseminar esas y otras ideas. Pero hubo que esperar a la creación del OWI para que Washington se decidiese a dar el paso definitivo para desarrollar una acción informativa en España. Mientras tanto, el COI solicitó una mayor colaboración material por parte del OIAA, único organismo que producía material informativo en castellano por aquel entonces.

Cuando Hayes aterrizó en Madrid uno de los múltiples frentes abiertos que se encontró fue precisamente el de la información y la propaganda. El COI le solicitó el mismo mes de mayo un informe acerca de las necesidades básicas de la legación para iniciar una política intensiva en la materia. Hayes solicitó diverso material, entre el que se encontraba un proyector cinematográfico, y la creación de tres nuevos puestos a sueldo del COI pero bajo su autoridad: un periodista castellano-parlante para establecer contacto con la prensa española; un

³⁹⁵ OB: "Foreign Distribution of printed material up to 6/8/42", Nueva York, s.f. NA, RG 208, entry 6E, box 8. Los folletos de los que se envió un mayor número de ejemplares fueron *The Four Freedoms*, *America at War* y *America Short Wave Programs* (este último destinado a informar de las frecuencias en las que podía sintonizarse la VOA). Los carteles y las pegatinas se concentraron en la maquinaria bélica norteamericana en el aire (*Flying Fortress*, *The Dive Bomber*, *The Interceptor Plane*), y en los océanos (*Launching the North Carolina*; *The North Carolina Firing Forward*; *The North Carolina Firing Broadside*).

³⁹⁶ "Survey of Spain", *doc.cit.*, pp. 55-56.

ayudante para éste, católico y alejado del anti-franquismo; y un especialista en cine, procedente preferiblemente de la industria³⁹⁷. Hayes dejó a disposición del COI el nombramiento del periodista y el hombre de cine; pero exigió a Emmet Hughes para el otro cargo. Hayes, muy celoso de su autoridad, quería asegurarse la supervisión de todo aquello que pudiese poner en peligro la misión que el Presidente Roosevelt le había encargado en persona: mantener a España fuera de la guerra³⁹⁸. Hughes, uno de sus pupilos preferidos en la Universidad, parecía la persona adecuada para ello.

Cuando el COI informó que el OWI había recibido autorización para desplegarse en España, Hayes incrementó sus presiones para conseguir que Hughes fuese colocado al frente del *outpost*. Se salió con la suya. Hughes llegó a Madrid en agosto de 1942 acreditado como miembro de la recién creada Sección de Prensa de la Embajada, denominación bajo la cual operó el OWI durante toda la guerra. Profesor y alumno dirigieron con mano de hierro la estrategia propagandística norteamericana en el país desde ese preciso instante hasta el final de la guerra. Sólo las emisiones de la VOA, con sede en Nueva York, escaparon a su control, lo que provocó no pocos encontronazos. Cuando la DCR solicitó a Hayes su opinión acerca de la posibilidad de organizar un programa de relaciones culturales, el embajador, que para entonces ya había logrado someter a su control la actividad de la agencia propagandística, respondió que en esos momentos el esfuerzo debía concentrarse en “the kind of immediate informational propaganda in which OWI specializes”³⁹⁹.

La implantación del OWI no supuso un cambio significativo en el día a día de la labor informativa en el país. La insuficiencia de personal y la absoluta carencia de medios determinaban una acción de baja intensidad concentrada en la labor editorial, la recopilación de información y las sesiones cinematográficas organizadas en la Embajada. Los principales esfuerzos durante el otoño se dirigieron a habilitar y adecentar una sede para la Sección de Prensa, a fin de liberar espacio en la Embajada y copiar el sistema de centros culturales

³⁹⁷ Des. nº 606, Hayes a Donovan (COI), Madrid, 27/V/1942. NA, RG 208, entry 380, box 19.

³⁹⁸ Ese rasgo de su personalidad ha sido recalcado por otros autores. CORTADA, *Relaciones...*, *op.cit.*, pp. 145-187.

³⁹⁹ Des. nº 216, Hayes al Secretario de Estado: “Organization of a Cultural Relations Program with Spain”, Madrid, 13/VIII/1942. NA, RG 59, DF 811.42752/57.

de referencia de otros beligerantes. El edificio en cuestión fue inaugurado el 2 de noviembre de 1943 con el nombre de "Casa Americana". El traslado y centralización de las labores informativas y propagandísticas en el nuevo local fueron acelerados para coincidir con la "Operación Antorcha", primer gran éxito militar de los aliados en el frente norteafricano y uno de los momentos de mayor incertidumbre en las relaciones bilaterales. El OWI apenas pudo explotar la noticia ante la precariedad de sus medios.

A la espera de un plan específico para España, el OB sólo parecía tener claro que la actividad desarrollada en el país debía basarse en "strictly factual information with avoidance of any appearance of propaganda"⁴⁰⁰. La orientación temática e ideológica de la información difundida por el *outpost* en Madrid y la VOA era decidida en las reuniones semanales del órgano directivo del OWI. En las semanas que antecedieron al desembarco aliado en el Norte de África, el *outpost* en Madrid recibió orden de desincentivar la marcha de trabajadores españoles a Alemania y el alistamiento en la División Azul; testimoniar la resistencia de la Europa ocupada; insistir en la hegemonía aliada en los mares; ligar la situación de desabastecimiento e insalubridad que vivía España con la guerra desatada por Hitler; y describir el concepto de Hispanidad y la acción de Falange Exterior como herramientas en manos de la propaganda nazi⁴⁰¹. Hayes impidió que los temas más polémicos fuesen abordados por el material editado y proyectado por el *outpost* de Madrid, pero la VOA, conocida por las tendencias liberales e izquierdistas de muchos de sus empleados (en buen número exiliados europeos), aprovechó toda la munición que le suministraba el OB para disparar contra el régimen del General Franco. Hayes no tardó en protestar.

El OWI no inició una labor mínimamente ambiciosa en España hasta 1943. William D. Patterson, agregado de prensa de la Embajada ante las autoridades franquistas, asumió en enero el puesto de *Chief Representative* de la agencia en el país, quedando Hughes como su segundo y representante informal del

⁴⁰⁰ Memorando de la reunión del Consejo ejecutivo del OWI, punto 3 del orden del día: "Spain", Washington D.C., 26/XI/1942. NA, RG 208, entry 6E, box 12.

⁴⁰¹ OB: "OWI Weekly Directives for Spain", Washington D.C., 4/X/1942 a 18/X/1942. NA, RG 208, entry 6E, box 7.

embajador (según el plan original de Hayes). Cuatro norteamericanos más y varias decenas de españoles completaron el equipo de la Casa Americana, que dividió sus labores entre la publicación y distribución de material impreso, la biblioteca inaugurada ese mismo mes y las sesiones cinematográficas, ahora organizadas en su sede. Los consulados de Barcelona, Valencia, Sevilla, Málaga, Vigo, Bilbao, Tánger y Tenerife no contaban con medios ni personal alguno destinados a ese fin, por lo que recibieron órdenes de limitarse a dar la mayor distribución posible a las publicaciones y folletos proporcionados desde Madrid. Esa fue la principal labor puertas afuera de la Sección de Prensa.

La distribución del *Boletín de Información* acerca de los principales acontecimientos políticos y militares en torno a la guerra, iniciada por Crain durante el año anterior y cuyo relevo había tomado Hughes a principios de año, creció rápidamente gracias a los equipos enviados desde Estados Unidos. En marzo se distribuían 4.000 copias mimeografiadas por semana en Sevilla, Valencia y Barcelona, y algo más de 25.000 en Madrid. La distribución de panfletos como *La Carta de América*, *Educación para la muerte*, *185.000 aviones*, *2.000.000 de pilotos*; revistas propagandísticas como la edición británica de *Victory*, *En Guardia*, *Selecciones*; y prensa especializada como *Life*, *National Geographic*, *Journal of the American Medical Association*, *American Photography*, *Ingeniería Industrial* o *Revista Aérea* completaban la lista de publicaciones. También se repartieron *puzzles* (de los bombarderos B-17 "Flying Fortress" y B-24 "Liberator"), cajas de cerillas, caramelos, carteles, pegatinas y tazas con motivos norteamericanos⁴⁰².

Los criterios temáticos adoptados por el *outpost* durante esos meses continuaron sometidos a la férrea censura que Hughes y Hayes aplicaban a las órdenes llegadas de Nueva York. Entre las instrucciones seguidas por Madrid destacaron la popularización de términos relacionados con el esfuerzo de guerra norteamericano, como los "Jeep", el caza "Thunderbolt" o el bombardeo B-17 (popularizado como "Fortaleza aérea" o "Fortaleza volante"); la insistencia en la enorme capacidad productiva de la industria naval norteamericana (la

⁴⁰² Para un resumen de las actividades realizadas por el OWI durante el primer tercio de 1943, Patterson al OB, "First General Report by the Madrid Oupost", Madrid, 26/III/1943. NA, RG 208, entry 367, box 347.

propaganda germana se seguía adjudicando numerosos hundimientos); la contribución latinoamericana al esfuerzo de guerra; los planes de Estados Unidos para socorrer a Europa durante la posguerra; el paganismo nazi; y, como no, las sucesivas derrotas del enemigo en Rusia y el Norte de África. Algunas órdenes no pasaron el filtro de la Embajada, como la de informar acerca de la reunión de exiliados españoles en Montevideo en abril de 1943, que por el contrario sí encontró eco en las emisiones de la VOA, ahora ya específicas para España.

El OB definió finalmente un programa específico para España el 17 de marzo de 1943. El extenso "Plan for Spain" contenía tres objetivos fundamentales para la labor informativa: aumentar el prestigio y respeto hacia Estados Unidos y otras naciones aliadas; prevenir la cooperación militar del régimen español con el Eje; y estimular la resistencia de los españoles ante una hipotética invasión del enemigo. Con esos propósitos en mente, el plan estableció once objetivos propagandísticos concretos divididos a su vez en numerosos subtemas⁴⁰³:

Objetivo "A": convencer a los españoles de que la victoria aliada era "inevitable" en base a una serie de evidencias, que fueron desde las derrotas germanas en Rusia y África (A-1), pasando por la fortaleza industrial y la elevada productividad de los Estados Unidos y sus aliados (A-6 y A-12), hasta la hegemonía aliada en los mares (A-9).

Objetivo "B": evitar la marcha de trabajadores españoles a Alemania, para lo cual la información debía concentrarse en la discriminación de la División Azul por parte de la *Wermacht* (B-1) o la utilización de los trabajadores extranjeros como escudos humanos (B-3).

Objetivo "C": insistir en la voluntad de Estados Unidos de no inmiscuirse en los asuntos internos de España, como podría demostrar la política de "buena vecindad" (C-1), en contraste con el intervencionismo germano en los asuntos internos de sus aliados y en los países ocupados (C-2).

Objetivo "D": convencer a los españoles de que su independencia económica estaba ligada a las Naciones Unidas, para lo que debía resaltarse la importancia de los suministros energéticos aliados a España (D-3) y las presiones germanas para obtener suministros alimenticios necesarios en España (D-4).

⁴⁰³ Esos objetivos habían sido consensuados previamente junto a los aliados británicos durante varias reuniones del *Joint Anglo-American Board of Information Policy*. De hecho, algunos de los puntos que expondremos a continuación fueron copiados literalmente del "Plan of Propaganda in Spain" aprobado por el británico *Ministry of Information* el 17 de diciembre de 1941. *Ministry of Information, Overseas Planning Committee: "Plan of Propaganda for Spain"*, Londres, 17/XII/1943. NA, RG 226, entry 16, box 726, File 60154; COLE, *The War...op.cit.*, pp. 98 y 213.

Objetivo "E": extender el rechazo a los alemanes en todas las clases y grupos sociales, para lo cual debía ejemplificarse el sentimiento de superioridad racial germano sobre los latinos (E-1) o el mal trato recibido por los trabajadores españoles en Alemania (E-3).

Objetivo "F": incidir en el papel de la Alemania nazi como enemigo de la cristiandad, para lo que debían describirse las atrocidades e idolatrías cometidas por los nazis, especialmente en feudos católicos como Polonia (F-1), así como aprovechar cualquier pronunciamiento anti-nazi del clero (F-2).

Objetivo "G": convencer a los españoles de las buenas intenciones de Estados Unidos y sus aliados cara a la posguerra, para lo cual podrían reproducirse discursos de líderes aliados siempre que no fuesen soviéticos (G-1) o publicitarse los programas de colaboración al desarrollo con América Latina (G-4).

Objetivo "H": convencer a las clases gobernantes de que la victoria aliada no implicaría la bolchevización de España, para lo cual debían explicarse los éxitos soviéticos gracias a la resurrección del espíritu nacional ruso (H-1), así como que norteamericanos y británicos llevaban y llevarían la voz cantante en la coalición aliada (H-2).

Objetivo "I": reportar sobre los movimientos de monárquicos y republicanos moderados españoles con un enfoque y tratamiento puramente informativo.

Objetivo "J": subrayar la sólida colaboración de América Latina en el esfuerzo de guerra, para lo cual debía enfatizarse su aportación estratégica a la maquinaria productiva aliada (J-1) o los preparativos bélicos de Brasil y México (J-2).

Objetivo "K": ofrecer a los españoles una proyección positiva de la realidad norteamericana basada en hechos verídicos y comprobables. Este último punto fue, como veremos, el principal escenario del programa cinematográfico.

El exitoso desembarco aliado en Sicilia y el derrocamiento de Mussolini en julio de 1943 supusieron la toma de la iniciativa propagandística por parte de los aliados. Las trabas e impedimentos que habían frenado la expansión del programa norteamericano se fueron superando a partir de esa fecha, lo que tuvo un reflejo inmediato en los medios informativos españoles (ya vimos el caso del NO-DO), que comenzaron a publicar un mayor número de noticias y fotografías de contenidos hasta entonces vetados por la censura gubernativa y la presión de Falange. La distribución de propaganda y la afluencia de españoles a la Casa Americana se incrementaron en gran medida, y ello a pesar de las

todavía importantes carencias materiales de la misión⁴⁰⁴. Los progresos comenzaron a sentirse también en el resto de los consulados. En el caso de Barcelona, colaboró la apertura de la primera delegación de la Sección de Prensa de la Embajada norteamericana fuera de la capital. John A. Caragol, Primer Secretario del Consulado, fue el encargado de dirigir el programa en la capital catalana desde junio de 1943.

Los sucesos bélicos acaecidos tras el derrocamiento de Mussolini implicaron un reforzamiento del esfuerzo norteamericano en el punto "F" de la estrategia propagandística: demostrar que Alemania representaba un peligro para la cristiandad. La campaña se mantuvo hasta finales de año. Ya en julio, Hughes envió un ejemplar del folleto *Nazi War Against the Catholic Church* a cada uno de los obispos españoles; se iniciaron contactos con los consejos editoriales de *Verdad y Vida* y *Razón y Fe*; y el personal de la Casa Americana comenzó la distribución entre "grupos selectos" de publicaciones católicas norteamericanas como *America*, *Commonweal* y *Ecclesiastical Review*. Tampoco se perdió la oportunidad de publicitar cualquier declaración del Vaticano contra las formas autoritarias y totalitarias de gobierno (siempre que no pudiesen interpretarse como una alusión al régimen franquista)⁴⁰⁵. La campaña se sostuvo durante el otoño para aprovechar los ataques verbales de Mussolini contra el Vaticano. Fruto de ello, el 15 de octubre se inició la distribución en la Casa Americana de la publicación quincenal "Mundo Católico"⁴⁰⁶.

La contrapropaganda estadounidense se concentró en los tres temas más repetidos por la propaganda germana hasta junio de 1944: la barbarie de las "democracias" occidentales, evidenciada por los bombardeos indiscriminados sobre ciudades en Europa central; la mitificación del concepto de "Festung Europa" o "Fortaleza Europea", que no dejaba de ser una revisión a la baja de la invencibilidad de las armas germanas (ahora a la defensiva); y la insistencia, mayor que nunca, en el fantasma del comunismo. La respuesta norteamericana consistió en negar el bombardeo de objetivos civiles en contraposición a las

⁴⁰⁴ "Second General...", *doc.cit.*, p. 34.

⁴⁰⁵ OB: "Weekly Propaganda Directive for Spain, July 31, 1943", Washington, 31/VII/1943. NA, RG 208, entry 6E, box 7.

⁴⁰⁶ Hughes al OB: "Operations Report September-October", Madrid, 20/XI/1943. NA, RG 208, entry 387, box 729.

prácticas nazis durante su intervención en la Guerra Civil española (punto vetado por Hayes) y la “Batalla de Inglaterra”. La respuesta al segundo tema fue obviar el término germano y presentar el creciente potencial militar norteamericano en contraste con las continuas derrotas del Eje. El último tema, el más dañino para los aliados, fue contrarrestado con un incremento considerable en la lista de distribución de individuos que recibieron material editado en la línea marcada por el objetivo “H” del plan aprobado en marzo de 1943⁴⁰⁷.

En cuanto a la evolución organizativa del *outpost*, lo más destacado de ese periodo fue la salida de Patterson hacia Estados Unidos a finales de año y la asunción del cargo de *Acting Chief* y nuevo agregado de prensa por parte de Hughes, a mediados de septiembre de 1943. La salida de Patterson amplió más si cabe la influencia de Hayes sobre la labor del OWI. Ese mismo mes, el embajador cargó duramente contra la labor de la VOA al considerar que el tratamiento que ésta daba al gobierno español ponía en peligro los progresos logrados por su misión. La radio capeó el temporal durante varios meses gracias al apoyo de Sherwood a su libertad informativa, pero la intervención del Departamento de Estado a principios de 1944 inclinó la balanza del lado de Hayes⁴⁰⁸. Esa actitud intervencionista dejó heridas sin cicatrizar en el OB, que se abrieron nuevamente ante las maniobras del embajador para impedir la emisión de un informe interno en el que se criticaba duramente la labor realizada por el *outpost* de Madrid y se aconsejaba el relevo de Hughes⁴⁰⁹. Hayes ganó también esa batalla. Cuando renunció al cargo de embajador en diciembre de 1944, su antiguo alumno se mantuvo al frente del OWI en España.

En junio de 1944, el equipo de la Sección de Prensa de la Embajada en Madrid alcanzó su mayor extensión. Contaba con 13 norteamericanos y 79 colaboradores españoles (varios matrimonios incluidos). Seis divisiones se repartían los esfuerzos propagandísticos: una dedicada al análisis de la

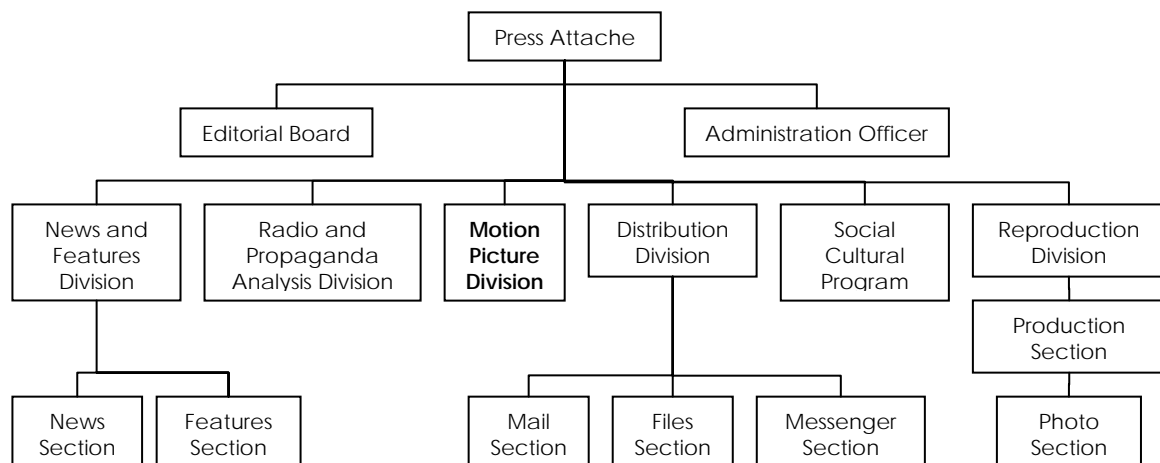
⁴⁰⁷ El tratamiento de respuesta a las tres posiciones fue fijado por los aliados durante el verano: “Weekly Propaganda Directives for Spain, July 3, 1943/August 21, 1943”. NA, RG 208, entry 6E, box 7.

⁴⁰⁸ Para un seguimiento de la polémica entre la VOA y el embajador durante 1943 y principios de 1944, véase la correspondencia depositada en NA, RG 208, entry 358, box 111.

⁴⁰⁹ Al respecto, destaca la correspondencia entre Elmer Davis (Director Ejecutivo del OWI) y Hayes durante la primavera de 1944. NA, RG 208, entry 6G, box 3. Parece ser que Hayes nunca vio con buenos ojos la labor y personalidad de Patterson, el hombre elegido por el OB para dirigir el OWI en España durante 1943. CORTADA, *Relaciones...*, *op.cit.*, p. 169.

propaganda norteamericana en el terreno radiofónico ("Radio & Propaganda Analysis Division"); tres dedicadas a la producción, selección, edición y distribución de publicaciones propias, y noticias y fotografías destinadas a la prensa española ("News & Features Division"; "Distribution Division"; y "Reproduction Division"); otra sección encargada del programa social y la librería de la Casa Americana ("Social-Cultural Division"), y, por último, una sección dedicada a la selección y edición de noticias para el NO-DO y el programa cinematográfico de la Casa Americana ("Motion Pictures Division").

II-10) Organigrama del OWI en Madrid, junio 1944:



El éxito del desembarco en Normandía animó a Hayes a proponer el paulatino relajamiento de la labor informativa y propagandística conforme la victoria aliada pareciese más cercana. El embajador pretendía limitar el material diseminado a la promoción de los Estados Unidos, obviando contenidos de carácter político. Esa opinión fue compartida en esta ocasión por el *OB*, que a finales de octubre ordenó relajar el tono del material difundido en Madrid y Barcelona⁴¹⁰. Sólo unos días antes el OWI había asumido la línea de Hayes y el Departamento de Estado, reforzando una aproximación muy restrictiva a

⁴¹⁰ Hughes al OB, Madrid, 8/VIII/1944. NA, RG 208, entry 387, box 729; y OB: "Operational Guidance for European Program. Category IV. Spain", Washington D.C., 30/X/1944. NA, RG 208, entry 6E, box 13.

cualquier tema relacionado con los “asuntos internos” de España, algo justificado por las incursiones de los guerrilleros republicanos en la frontera pirenaica⁴¹¹. Las actividades ligadas a la promoción de Estados Unidos se incrementaron considerablemente a partir de ese periodo y hasta el final de la guerra. A mediados de 1945, la agencia desarrollaba actividades informativas en Madrid, Barcelona, Valencia, Bilbao, San Sebastián, Vigo, Sevilla, Málaga y las Islas Canarias.

El segundo programa informativo específico para España fue aprobado el 4 de mayo de 1945⁴¹². El texto debía cubrir el periodo de transición entre la capitulación de Alemania y la derrota del Japón (para un lapso temporal que calculaban entre tres y seis meses vista), que acarrearía la disolución de las agencias creadas por la emergencia bélica, como el OWI. Los objetivos temáticos se redujeron sensiblemente:

Objetivo “A”: incrementar la confianza española en la eventualidad de la victoria de los aliados en todos los frentes.

Objetivo “B”: convencer a los españoles de la unidad de los aliados durante en la próxima posguerra

Objetivo “C”: convencer a los españoles de la determinación de Estados Unidos de participar activamente en el diseño de una estructura internacional pacífica.

Objetivo “D”: ofrecer una imagen amplia y “objetiva” sobre la realidad política, social y económica de Estados Unidos.

Objetivo “E”: incrementar la información sobre los progresos científicos, técnicos y culturales de Estados Unidos

Objetivo “F”: convencer a los españoles del interés altruista de Estados Unidos por su país

Objetivo “G”: explicar en profundidad la “Good Neighbour Policy”.

El programa afirmó la necesidad de eliminar “the propaganda approach” mantenido hasta ese momento, así como evitar la creación de expectativas demasiado elevadas acerca del papel e influencia de Estados Unidos en el futuro político y económico de España a corto plazo⁴¹³. Otro de los cambios

⁴¹¹ OB: “Special Guidance for Spanish Outpost”, Nueva York, 27/X/1944. NA, RG 208, entry 358, box 111.

⁴¹² OB: “Long Range Policy Directive for Spain”, Washington D.C., 4/V/1945. NA, RG 208, entry 473, box 2983.

⁴¹³ Ibid. p.10.

contemplados fue la voluntad de evitar cualquier tipo de apelación o acercamiento a Falange, lo que debía traducirse, entre otras cosas, en la paralización de la colaboración entre la Casa Americana y *Radio Madrid* (algo que no ocurriría e incluso se acentuaría en la posguerra), que había instituido una "Hora Americana" de música estadounidense en 1944 gracias al préstamo de material por parte de la Sección de Prensa de la Embajada.

Conforme la guerra en el Pacífico pareció más cercana a su fin, el OWI decidió concentrar el esfuerzo en los puntos "C", "D" y "E", es decir, todos aquellos relacionados con el cultivo de una imagen positiva de Estados Unidos⁴¹⁴. A mediados de agosto, concluida ya la guerra e iniciado el proceso de integración del servicio exterior del OWI y la OIAA en el Departamento de Estado, el equipo del OWI en España constaba de 10 ciudadanos norteamericanos (incluido Caragol en Barcelona), pasando a ser dirigido por W. C. Connor. Emmet Hughes, para disgusto de muchos, se mantuvo en su cargo de *Assistant Chief* hasta finales de 1946⁴¹⁵.

La improvisación de un programa cinematográfico, 1942/1943.

En páginas anteriores se ha destacado la especial relevancia que Hayes concedió a la reconquista de las pantallas comerciales en la batalla por la opinión de los españoles. Pero más allá de cerrar las puertas de los alemanes a un canal de comunicación, tras esa actitud se escondía una cierta admiración personal hacia el potencial que Hollywood tenía para deslumbrar a los espectadores, para despertar la admiración del público hacia el producto en sí mismo y como representación del potencial artístico y creativo de un pueblo. No

⁴¹⁴ OB: "Interim Long-Range Policy Guidance for Spain", Nueva York, 20/VII/1945. NA, RG 208, entry 473, box 2983.

⁴¹⁵ Connor, segundo de Hughes durante el periodo en el que éste actuó como Agregado de Prensa y *Acting Chief* del OWI en España, había conseguido frenar, con el apoyo de Armour, el último intento del OB por apartar de sus funciones al protegido de Hayes durante abril de 1945. NA, RG 208, entry 387, box 732. El afectado eludió entrar en la polémica sobre su persona en sus descafeinadas memorias sobre su misión en España, vid. HUGHES, Emmet J.: *Report from Spain*, Nueva York, Henry Holt, 1946. Existe la firme creencia de que el protegido de Hayes compaginó su labor en el OWI con labores de espionaje para la OSS, donde había ingresado durante una breve estancia en el Norte de África a finales de 1942. En caso de confirmarse, sería más sencillo de entender la impunidad de Hughes ante los ataques del OB. Lo cierto es que esa posibilidad encaja perfectamente con su posterior prestación de servicios en la CIA (agencia de espionaje que recogió el testigo de la OSS) durante los preparativos y celebración de la crucial campaña electoral italiana de 1948.

es de extrañar pues que, ya en mayo de 1942, en pleno proceso de definición de las labores informativas y propagandísticas de su misión en España, Hayes solicitase a Washington la instauración de un sistema regular de préstamo de películas comerciales de "outstanding quality" que viniese a sustituir el modelo adoptado un año antes por Weddel y los británicos. Para iniciar el servicio, Hayes solicitó el envío de "Gone With the Wind" (Selznick, 1939)⁴¹⁶. Washington accedió.

El sistema que Hayes pretendía renovar había cumplido con creces su función, dadas las circunstancias. El material recibido desde Lisboa permitió la realización de varias sesiones informativas en la Embajada durante los primeros meses de 1942, a partir de números sueltos de *Aeronoticias del Día* y *Fox Movietone*, en ambos casos en versión original y sin censurar. Las proyecciones se hicieron gracias al préstamo de un proyector por parte de la Embajada británica. Esas sesiones apenas congregaban ciudadanos españoles, componiéndose su audiencia mayoritariamente de norteamericanos y miembros del cuerpo consular de las Naciones Unidas. Acudir a la Embajada de Estados Unidos en aquellos tiempos podía ser todavía fuente de problemas para muchos españoles.

Las sesiones lograron cierta continuidad a lo largo del verano de 1942, tras la llegada a Madrid de los primeros envíos de documentales propagandísticos desde el fallido experimento del año anterior. Los remitentes eran los dos únicos organismos que podían suministrar material documental a la misión: la DCR y el OIAA. El material cedido por ésta última –varios números del *Fox Movietone* y los documentales "Alaska's Silver Millions", "Americans All", "Aluminum and the Two Americas", "Building of a Bomber", "Power for the Americas" y "Soldiers of the Sky"⁴¹⁷– fue especialmente valorado por la Embajada, puesto que habían sido editados en castellano (subtitulados o doblados), aunque el acento latinoamericano despertaría pronto las protestas del público. Sus contenidos estaban ligados con algunos de los objetivos globales de la improvisada propaganda estadounidense del momento: la capacidad productiva de la industria bélica; los enormes recursos naturales de Estados Unidos; la valentía y

⁴¹⁶ Des. núm 775, Hayes al Secretario de Estado y el COI, Madrid, 22/VI/1942. NA, RG 208, entry 391, box 19.

⁴¹⁷ Maroney (Motion Picture Division, OIAA) a Irene Wright (DCR), Nueva York, 2/V/1942. NA, RG 59, DF 124.522/363. Para una relación de los documentales utilizados por el OWI en España durante la guerra, véanse los apéndices.

formación del soldado norteamericano; y la unidad del continente americano en el esfuerzo de guerra. El material cedido por el Departamento de Estado –los documentales “Under Water Champions”, “Grand Canyon”, “The Olympic Wilderness” y “Washington, Recreational Facilities”– estaba más apegado a la política de la DCR de documentar e informar sobre el modo de vida americano⁴¹⁸. La proyección de este tipo de material ante el público español tuvo que esperar varios meses, al considerarse potencialmente contraproducente ante determinados segmentos de la población.

El 9 de julio de 1942 la Embajada efectuó la primera proyección exclusiva para espectadores españoles, concretamente un grupo de cargos públicos y miembros de la alta sociedad madrileña. La sesión constó de la proyección continuada de 9 números del *Fox Movietone* en castellano, que trataban de dar buena cuenta del potencial anfibio de los ejércitos aliados y de la capacidad productiva de la industria bélica norteamericana. Previamente, los espectadores habían sido informados de una serie de estadísticas sobre la producción bélica en Estados Unidos. El objetivo era claro: impresionar a los españoles con el potencial militar norteamericano, minusvalorado por la propaganda falangista y alemana. El material fue cedido a la Sección de Prensa de la Embajada británica y el consulado norteamericano en Barcelona.

Las primeras sesiones organizadas por el OWI se realizaron también en la Embajada. Para ello se valieron del material documental acumulado y los envíos realizados desde Lisboa, que por primera vez incluyeron, aparte de noticiarios (varios números del *United Newsreel*⁴¹⁹), cintas de dibujos animados de *Disney* y un largometraje protagonizado por el popular Cary Grant, “In Name Only” (*RKO*, 1939)⁴²⁰. Pronto, las sesiones fueron trasladadas a la Casa Americana. La inauguración de la sede de la Sección de Prensa de la Embajada de Estados Unidos, el 2 de noviembre de 1942, supuso un impulso para el programa

⁴¹⁸ Des. nº 203, Hayes al Secretario de Estado: “American Motion Picture Films”, Madrid, 11/VIII/1942. NA, RG 59, DF 852.4601/74.

⁴¹⁹ El noticiario cinematográfico *United Newsreel* fue una de las primeras creaciones del BMP con la intención de seleccionar el material producido por los cinco grandes noticiarios privados estadounidenses, el Ejército y la Marina norteamericanos, con vistas a su difusión propagandística en el interior y el exterior. Editado en 9 idiomas (entre los que no se encontraba el castellano), su periodicidad fue semanal. El último número data de diciembre de 1945. “The Motion Picture Bureau...”, *doc.cit.*, pp. 8 y 9.

⁴²⁰ OB a la División de Relaciones Culturales, Nueva York, 12/X/1942. NA, RG 59, DF 852.4061 MP/85.

cinematográfico. De puertas afuera, la principal labor de la Casa Americana sería ejercer de centro difusor de la propaganda impresa norteamericana. De puertas adentro, el edificio había sido ideado como sede de un activo programa social pensado para atraer a cientos de españoles en busca de información sobre Estados Unidos. La Biblioteca y las proyecciones cinematográficas fueron elegidas como los focos de atracción. La biblioteca fue inaugurada a finales de enero de 1943⁴²¹, las proyecciones regulares un mes después.

El programa cinematográfico constó de tres frentes: las proyecciones regulares en la Casa Americana fuera de su sede; proyecciones patrocinadas por la Casa Americana fuera de sus muros; y un servicio de préstamo destinado a despertar el interés de instituciones públicas y privadas. En un principio el programa debía ceñirse a Madrid y su zona de influencia, para extenderse a los consulados conforme los medios y las circunstancias lo permitiesen. A principios de 1943, ninguno de los consulados contaba con un proyector cinematográfico, ni siquiera el de Barcelona. El tipo de película utilizada podía incluir desde cintas de dibujos animados y largometrajes comerciales sin estrenar en España, hasta noticiarios informativos y documentales de todo tipo. Durante 1943 el protagonismo fue para las sesiones organizadas a partir de cintas comerciales. Había que captar público para la Casa Americana, y el cine de Hollywood se mostró imbatible en esa labor.

El punto fuerte de las sesiones cinematográficas de la Casa Americana lo constituyeron las proyecciones regulares nocturnas ante los invitados del Embajador. Iniciadas a finales de febrero de 1943, para julio de ese año ascendían ya a seis por semana. A partir de septiembre, tras la llegada de nuevos documentales, se comenzó a realizar dos sesiones diarias. Dichas sesiones contaron con un título comercial como cabeza de cartel, frecuentemente acompañado de un noticiario y algún documental que garantizaba así la presencia de algunos de los mensajes que pretendían transmitirse a los espectadores. Cada programa era exhibido entre 20 y 25 ocasiones, nunca más

⁴²¹ Para una historia cuantitativa de la actividad de la biblioteca del OWI en Madrid, Francis Foltz (bibliotecaria de la Casa Americana) al OB: "History of Casa Americana Library", Madrid, 5/IX/1945. NA, RG 208, entry 473, box 2983. Foltz dio mayor cabida a la opinión en un artículo posterior, vid. FOLTZ, Francis: "The Better to Understand Each Other: The OWI Library in Spain", *Library Journal*, vol. 71 (1946), pp 1497-1506.

allá de un mes. Diariamente, la Sección de Prensa remitía 150 invitaciones a individuos seleccionados previamente a partir del listado elaborado por la sección de prensa. La labor se repetía con cada nuevo programa. Siempre se enviaban más invitaciones que asientos disponibles (la sala contaba con un aforo máximo de 100 espectadores), puesto que durante 1943 sólo se presentaron uno de cada cinco invitados (con sus parejas). Las estimaciones sobre su audiencia se cifraron en una media de 4.000 individuos por programa, todos ellos de cierta relevancia en la España del momento, y objeto de agasajo e información por parte del personal de la Casa Americana y la propia Embajada, que aprovechaba cada convocatoria para establecer contactos, estrechar lazos personales y distribuir material impreso sobre la evolución de la guerra y la realidad norteamericana.

La lista de invitados, actualizada diariamente, no dejó de crecer durante toda la guerra a partir de las recomendaciones del personal diplomático, y empresarios y residentes estadounidenses. En julio de 1943 constaba de 3.250 entradas que, según Patterson, componían una representación fidedigna de las elites políticas, económicas y culturales de la España franquista. En ella aparecían ministros del gobierno, oficiales de los tres cuerpos del ejército, miembros de la "alta sociedad" madrileña, diplomáticos de naciones neutrales y aliadas, representantes de distintas sensibilidades políticas (monárquicos y carlistas principalmente), empresarios, profesionales liberales de todo tipo (especialmente médicos e ingenieros), periodistas de radio y prensa escrita, editores, escritores, músicos, pensadores, actores y productores, directores y críticos cinematográficos. Sólo se echaba en falta a falangistas y representantes del clero, los dos sectores que con mayor virulencia habían cargado contra el cine de Hollywood y que, por tanto, mayores reticencias podían tener ante las sesiones de la Casa Americana. La estrategia cinematográfica hacia estos grupos, como veremos, se realizó a través del cine documental.

Los primeros largometrajes empleados tenían un carácter completamente aséptico ante una hipotética interpretación política. No eran sino mero entretenimiento en la línea tradicional del producto Hollywood. Sin embargo, poco a poco primero, e indisimuladamente desde el verano de 1943 (aprovechando las facilidades otorgadas por el régimen a la propaganda

aliada), los programas pasaron a incluir cintas cuya lectura política resultaba inevitable. Así, de títulos "inofensivos" como la citada "Gone with the Wind", "Yankee Doodle Dandy" (Warner, 1942), "The Pride of the Yankees" (Goldwyn, 1942), "Now Voyager" (Warner, 1942) y "All This and Heaven Too" (Warner, 1940), se pasó a proyectar películas relacionadas con el esfuerzo aliado en la guerra, como "The Major & the Minor" (Paramount, 1942), "Wake Island" (Paramount, 1942), "Immortal Sergeant" (20th Fox, 1943), "Mrs Miniver" (Metro, 1942), "Air Force" (Warner, 1943), "Across the Pacific" (Warner, 1942) o "Commando Strikes at Down" (Columbia, 1942); y otras de inevitable interpretación política en las circunstancias internacionales del momento, como "Casablanca" (Warner, 1940), "The Pied Piper" (20th Fox, 1942), "49th Parallel" (Ortus, 1941), "Sergeant York" (Warner, 1941), "Long Voyage Home" (Wanger, 1940), "Journey for Margaret" (Metro, 1942) y "Abe Lincoln in Illinois" (Max Gordon Plays Picture Corporation, 1940). Los títulos marcadamente anti-nazis como "Long Journey Home" o "49th Parallel" fueron exhibidos solo ante audiencias específicas⁴²². El resto se proyectaron sin restricciones ante los invitados de la Casa Americana. Curiosamente, muchos de esos filmes estaban protagonizados por actores cuyos nombres habían sido vetados por el gobierno español, como Paul Muni, Bette Davis y Henry Fonda. Todas las cintas estaban dobladas o subtituladas al castellano, algo que la Casa Americana señaló más tarde como fundamental en el éxito del programa⁴²³.

Dentro del programa de proyecciones regulares de la Casa Americana destacaron las exhibiciones dirigidas a familiares de individuos "influyentes". Desde el 2 de febrero de 1943, todos los lunes por la tarde Mrs. Hayes congregó a un grupo de esposas de diplomáticos latinoamericanos y cargos públicos españoles de cierta importancia, para hacer punto y disfrutar de la proyección de un programa compuesto por documentales y noticiarios. Desde esa misma semana, todos los jueves por la tarde, jóvenes descendientes de empresarios y cargos públicos con una edad comprendida entre los 16 y los 22 (muchos de ellos universitarios), fueron invitados habituales de los hijos del matrimonio Hayes

⁴²² Hayes al Secretario de Estado, Madrid, 11/III/1943. NA, RG 208, entry 380, box 87.

⁴²³ Para la relación completa de las 35 cintas comerciales empleadas por el OWI en España durante la guerra, véanse los apéndices.

para la audición de música popular americana, la proyección de documentales sobre la realidad norteamericana (costumbres, paisajes, instituciones educativas) y, cuando las disponibilidades lo permitieron, de cintas de dibujos animados y algún largometraje. A lo largo de esas sesiones, tanto las esposas como los jóvenes tenían la posibilidad de acceder a material propagandístico impreso, que así podían llevar consigo a sus respectivos hogares.

Las sesiones extraordinarias de la Casa Americana pronto cobraron similar importancia a las regulares, puesto que el momento era aprovechado para trabajar sobre grupos concretos de la población. A modo ilustrativo, el 28 de junio los agregados militares de la Embajada organizaron una fiesta para oficiales de alto rango en la que se proyectaron documentales y noticiarios que mostraban "all types of military, naval and air equipment in action under favourable conditions, naturally, for the United Nations". Los informes apuntaron que los militares españoles habían quedado hondamente impresionados⁴²⁴, lo que teniendo en cuenta la admiración que este sector sentía por el aparato bélico alemán, suponía sin duda un pequeño éxito para la propaganda aliada. Poco después, la Casa Americana organizó un pase exclusivo del oscarizado musical "Yankee Doodle Dandy", al que fueron invitados representantes de las 9 orquestas existentes en Madrid. El objetivo no era otro que aumentar el prestigio de la música norteamericana (atacada por falangistas y alemanes en su propaganda como reflejo de la supuesta inferioridad cultural norteamericana) ante un grupo representativo de la "alta" sociedad. El 8 de octubre, los presentes en la Casa Americana incluyeron a Carlos Asensio Cabanillas (Ministro del Ejército), la mujer y los hijos de Gómez Jordana (Ministro de Asuntos Exteriores), altos cargos de ese ministerio y representantes de varios cuerpos diplomáticos. La película proyectada, "Abe Lincoln in Illinois", mostraba los primeros años en política del presidente que ilegalizó la esclavitud y popularizó el lema "government of the people, by the people and for the people", insistentemente utilizado en la propaganda del OWI para describir el sistema político norteamericano y las motivaciones que movían al país en la guerra, con el lema de "A People's War". La misma cinta fue proyectada durante la celebración del

⁴²⁴ "Second General...", *doc.cit.*, p. 30.

4 de julio en la Embajada norteamericana, ante la presencia, esta vez sí, de Gómez Jordana, el Obispo de Madrid y varios cargos de Falange⁴²⁵.

La extensión de las proyecciones cinematográficas fuera de los muros de la Casa Americana fue uno de los objetivos prioritarios de la Sección de Prensa. Las potencias beligerantes tenían vetado el acceso a las salas comerciales con fines propagandísticos. Toda cinta proyectada en una sala comercial debía pasar antes por la censura, que prohibía cualquier proyección propagandística. Pero Hayes se guardaba un as en la manga. Ese as no era otro que una copia de "Gone with the Wind", película de prestigio internacional cuyo éxito en España parecía garantizado por el precedente sentado por la popularidad de la novela que había inspirado la película. Hayes solicitó permiso para proyectar la película el día que se conmemoraba el 134º aniversario del nacimiento de Abraham Lincoln, protagonista absoluto de la guerra que servía de marco a algunas de las escenas más famosas de la película, y como ya ha sido apuntado, una de las figuras más explotadas por la propaganda norteamericana. Tras unas negociaciones que debieron ser largas, Hayes se salió con la suya. El jueves 12 de febrero de 1943 la película se proyectó sin censura previa en uno de los principales cines de la capital madrileña ante más de un millar de espectadores ilustres, entre los que se encontraba el Obispo de Madrid y numerosas autoridades militares, lo que sin duda desautorizó la propaganda falangista y germana que tachaba de inmoral a la película.

El éxito de aquella sesión fue tal que el propio Franco tuvo la oportunidad de visionar la película en la sala del cine habilitada en el Palacio del Pardo. En sus memorias, Hayes afirmó que Franco solicitó una copia de la película, aunque la documentación norteamericana parece indicar que fue el embajador quien ofreció la cinta en primera instancia. De cualquier manera, a principios de marzo de 1943 el dictador pudo disponer por primera vez, junto a su familia, "íntimos amigos" y altos cargos de Falange, de una cinta por cortesía de la misión diplomática norteamericana en las habituales sesiones cinematográficas de las que disfrutaba en el Pardo. Entusiasmado con la experiencia, el dictador dio su

⁴²⁵ HAYES, *Misión...*, *op.cit.*, pp. 132 y 209.

beneplácito a la proyección unos días más tarde de un número del *United Newsreel* dedicado a la entrevista en Casablanca entre Churchill y Roosevelt⁴²⁶.

Hayes aprovechó la oportunidad para repetir la experiencia de Madrid en cada una de las capitales de los distritos consulares norteamericanos. Ningún gobernador civil pudo negarse tras trascender la sesión del Pardo. Entre el 24 de marzo de 1943 (Barcelona) y el 10 de noviembre de 1943 (Bilbao), el resto de los consulados norteamericanos en España, salvo Tenerife, se sumaron a la *tourné*. En total 14 proyecciones (en algunas ciudades se realizaron varias sesiones) y una audiencia de 9.566 espectadores presenciaron la película, en su mayor parte representantes de las más altas autoridades civiles, religiosas y militares de cada distrito. Los eventos recibieron una extensa atención en la prensa española, y pese a que hubo intentos de sabotaje por parte falangistas y agentes alemanes en algunas ciudades como Vigo, lo cierto es que todas las salas registraron llenos absolutos. En Bilbao se detectó, incluso, la venta y falsificación de invitaciones⁴²⁷.

La oportunidad de extender las proyecciones cinematográficas a los consulados fue alentada por el éxito de "Gone with the Wind". Sin embargo, mientras las distintas legaciones no contasen con un proyector propio, dependían de la colaboración de instituciones locales o el alquiler de salas comerciales, que seguía vetado para los aliados. En Barcelona, el consulado decidió tomar un atajo. *Warner, United Artists y Columbia* cedieron sus oficinas y medios en la capital catalana a la Sección de Prensa de Estados Unidos, que inició el 4 de octubre la proyección de algunos de los largometrajes previamente empleados en Madrid, como "Casablanca" o "Sergeant York". Para finales de año se habían realizado 64 sesiones que acumularon un total de 3.839 espectadores repartidos en audiencias que oscilaron entre los 52 y los 72 asistentes⁴²⁸. Posteriormente, las cintas fueron cedidas al consulado británico.

El permiso para alquilar salas comerciales en las capitales de los distritos consulares llegó, de manera inesperada, en noviembre de 1943. La Casa Americana había solicitado con antelación suficiente la autorización necesaria

⁴²⁶ Tel. nº 584, Beaulac al Secretario de Estado, Madrid, 11/III/1943. NA, RG 208, entry 380, box 87. Reproducida en los apéndices.

⁴²⁷ Harry F. Haley (Consul en Bilbao) a Hayes, Bilbao, 13/XI/1943. NA, RG 59, DF 811.4061/10.

⁴²⁸ Des. nº 2283, Hayes al Secretario de Estado: "Display of Motion Pictures in Barcelona", Madrid, 4/IV/1944. NA, RG 59, DF 852.4061 MP/184.

para proyectar "Wake Island" en el madrileño Cine Callao, con motivo del segundo aniversario del ataque japonés sobre Pearl Harbour. La conmemoración y el contenido de la película no pasaban desapercibidos. La cinta elegida narraba, en tono épico, la resistencia de la guarnición norteamericana ante la ofensiva japonesa de 1942. Mientras que en la realidad la guarnición acabó entregándose ante la abrumadora ventaja de los atacantes, en la película todos los defensores perecían en acción. El propósito de los productores era trazar un paralelismo con los sucesos de El Álamo, acaecidos durante una guerra que Estados Unidos, al igual que se quería sugerir para la presente, acabó venciendo. La elección de esa película, que ya había sido proyectada en la Casa Americana, no fue gratuita. Hughes buscaba la provocación.

En esos momentos, las relaciones bilaterales entre Madrid y Washington vivían un momento de tensión a consecuencia del "incidente Laurel", directamente relacionado con la guerra del Pacífico⁴²⁹. La Embajada norteamericana aprovechó el desliz español para lanzar una ofensiva diplomática dirigida a derribar algunas de las barreras que el régimen mantenía ante la propaganda aliada. Una de ellas era la prohibición de alquilar salas comerciales para realizar sesiones propagandísticas, aunque no la más importante. De hecho, el propio Hughes confesó que su intención inicial era utilizar el asunto como moneda de cambio, puesto que sus demandas prioritarias eran otras: obtener permiso para la distribución comercial de las revistas propagandísticas *Victory* y *USA*; junto al establecimiento de un servicio regular de suministro de noticias norteamericanas a EFE. Arias Salgado y Aparicio cedieron en esos dos temas, pero, como era de esperar, la censura rechazó la proyección de la película en cuestión. En ese momento intervino el superior de ambos, el Secretario General Movimiento, José Luis Arrese. Éste solicitó el visionado de la película para juzgar su contenido. Su siguiente movimiento cogió desprevenido a todo el mundo: Arrese ordenó autorizar la proyección sin corte alguno⁴³⁰. Acto seguido, Arias Salgado extendió la autorización pertinente para que la Casa Americana pudiese arrendar salas comerciales en todas las capitales de sus distritos consulares para proyecciones propagandísticas sin necesidad de censura

⁴²⁹ CORTADA, *Relaciones*, *op.cit.*, pp. 40-57; HAYES, *Misión...*, *op.cit.*, pp. 255-260.

⁴³⁰ Hughes a Joseph Barnes (OB), Madrid, 16/XII/1943. NA, RG 208, entry 387, box 729.

previa. Se trataba de toda una victoria para los aliados en la España de la censura. Los norteamericanos no perdieron el tiempo. El 7 y el 9 de diciembre procedieron a la proyección de la cinta congregando a un total de 1.600 espectadores en Madrid. Ese mismo mes, la operación se repitió en Bilbao y Valencia con la cinta anterior y con "The Major & the Minor" respectivamente⁴³¹.

Mientras la Casa Americana centraba sus esfuerzos en organizar el mayor número de sesiones posible, aunque sin un programa claro y unos objetivos excesivamente definidos, la DCR no perdió ocasión en recordar a Madrid la prioridad de insistir en el aspecto informativo del programa. El Departamento de Estado mantenía su preocupación acerca de la imagen de Estados Unidos en España, y creía que el material de entretenimiento o de corte abiertamente propagandístico (sobre todo el relacionado con la guerra) no haría gran cosa por mejorar esa imagen. El recelo hacia Hollywood seguía vigente en muchos diplomáticos. Su apuesta seguía siendo el cine documental:

Our national and individual characteristics of interest to the Spaniards might be American Architecture mass production, great highways, great harbour installations, vast engineering projects (dams, bridges, the Skyline Drive, etc.). They would be interested in exhibits of American force and energy and the application of our sporting instinct to politics and business. They admire us for our scientific contributions and would be interested in American hospitals of note, laboratories, equipment, etc. Social, economic and cultural objectives that can be furthered by our motion pictures are in the field of public health, popular education, housing, national parks, sports, administrative machinery, and such other objectives as are suggested in the preceding paragraphs⁴³².

Pero la realidad es que las cintas disponibles en Madrid no reunían las mejores condiciones. En marzo de 1943, la Sección de Prensa comunicaba que el material informativo y documental había comenzado a cubrir dignamente las necesidades temáticas en lo relativo a la evolución de la guerra y la información sobre la política de "buena vecindad", pero que distaba de reflejar correctamente el modo de vida americano, especialmente en lo relativo a la integración de los católicos en el sistema político (uno de los temas que cobraría especial importancia durante la segunda mitad del año)⁴³³. Tampoco existía apenas material que mostrar a uno de los sectores de la población más

⁴³¹ Pahle a Goldsmith (OB), Madrid, 23/II/1944. NA, RG 208, entry 387, box 729.

⁴³² Memorando de la *Division of European Affairs* sobre la imagen de Estados Unidos en España, Washington D.C., 21/VIII/1943. NA, RG 59, DF 852.4061 MP/8-2143.

⁴³³ "First General...", *doc.cit.*, pp. 5-9.

interesados en Estados Unidos: el mundo científico y técnico. Detectado el interés de los profesionales españoles por acercarse a nuevas técnicas a través del cine, Patterson solicitó el envío de películas de ese tipo en abril. A finales de año, la Casa Americana contaba en su filmoteca con 105 documentales, 20 largometrajes y 155 noticiarios. Pero, como ya anticipamos, cantidad no resultó ser sinónimo de calidad. Hughes fue incluso más duro que su antecesor al describir la baja calidad de buena parte de los documentales disponibles:

It is regrettable to report that many of these films, particularly in the 16 mm size, are not of a very high standard. Many suffer from poor story construction and lack of continuity. A considerable number are technically defective. Gray and scratched prints, poor photography and sound, and in some cases the dialogue is not too clear due to an unhappy choice of speaker⁴³⁴.

Así las cosas, resulta comprensible que cuando la Casa Americana puso en marcha su servicio de préstamo para organismos españoles, éste consistiese principalmente en la cesión de cintas de entretenimiento. Los primeros beneficiarios fueron los socios del *Círculo Español de Cinematografía*, asociación que agrupaba a numerosos miembros de la industria local. El 29 de septiembre de 1943 pudieron disfrutar de "Pride of the Yankees"; mientras que el 27 de octubre la cinta prestada fue "Mrs Miniver". La asociación se convirtió en habitual usuaria de las facilidades otorgadas por la Casa Americana. Una excepción resultó el préstamo de 17 documentales deportivos al comité organizador del Primer Congreso Nacional de Educación Física, celebrado en Madrid entre el 1 y el 17 de octubre de 1943. Cintas sobre deportes ajenos a la cultura española como el esquí ("Art of Skiing"; "Chile Ski Team") o el baloncesto ("Basketball Technique") amenizaron las jornadas. La Casa Americana contabilizó un total de 1.700 espectadores para sus cintas, entres los que se encontraban Encarna Polo de Franco y José Antonio Girón de Velasco, Ministro de Trabajo. Ese mismo mes, ante la insistencia del Departamento de Estado, la Embajada realizó una oferta de préstamo de documentales a los tres ministerios militares y los departamentos de Agricultura, Obras Públicas, Industria y Comercio, Sanidad y Educación. Un mes después fue la sede del Sindicato de Estudiantes Universitarios (SEU) la que accedió al préstamo de películas ofrecido por parte de la Casa Americana, proyectándose "Casablanca" y otras tres cintas comerciales los días 7 y 14 de

⁴³⁴ Embajada al Secretario de Estado, Madrid, 7/X/1943. NA, RG 84, FSP Madrid, GR 840.6.

noviembre de 1943, sumando un millar de espectadores. Ese mismo mes se procedió a la proyección de las mismas películas en uno de los colegios más selectos de la capital, el Ramiro de Maeztu. En esa ocasión, la Casa Americana contabilizó 3.000 espectadores. A principios del invierno la Casa Americana alcanzó el primer acuerdo de préstamo de documentales con una congregación religiosa, la Compañía de Jesús, lo que abrió la puerta de sus escuelas. El interés por la juventud y los estudiantes fue fundamental en el desarrollo del servicio de préstamo en los años siguientes.

A finales de 1943 el programa cinematográfico continuaba instalado en la precariedad. A la baja calidad de muchas de las cintas documentales se unía la escasez de proyectores. La Sección de Prensa contaba con solo tres aparatos de 35mm y otro de 16mm, todos en Madrid. Fuera de la capital, ni siquiera el consulado de Barcelona contaba con un proyector propio (los dos que le habían sido adjudicados estaban siendo empleados por la Casa Americana), razón por la cual los consulados no dependían de ellos mismos para organizar las sesiones. En esas condiciones era imposible desarrollar un programa intensivo. Entre las notas positivas, aparte de la autorización para alquilar salas comerciales, destacó el nombramiento de uno de los asistentes de Hughes, Theodore J. Pahle, como director del programa cinematográfico de la Casa Americana⁴³⁵. Esa decisión evidenció el interés por sacar un mayor partido a un medio cuya capacidad de convocatoria había quedado patente durante aquel complicado año.

El despegue del programa cinematográfico, 1944/1945.

En los primeros meses de 1944 la actividad informativa norteamericana en España descendió en volumen e intensidad para no alimentar la contrapropaganda germana. Los problemas de suministro en España se estaban agudizando como fruto del boicot petrolero norteamericano, por lo que el momento no era el más oportuno para desarrollar labores propagandísticas (fue cuando Hayes aprovechó para conseguir acabar con los ataques de la VOA al régimen). Las sesiones cinematográficas de la Casa Americana también se vieron

⁴³⁵ Pahle, operador de profesión, era un viejo conocido de España y su industria cinematográfica, para la que había trabajado al menos en una ocasión a finales del invierno de 1940. *UFILMS* a García Viñolas, Madrid, 7/XII/1940. AGA, SEC 3, caja 21/153.

afectadas, especialmente aquellas que habían sostenido el programa hasta entonces, las realizadas a partir de cintas comerciales. A ello colaboró una menor disposición de las casas cinematográficas a ceder sus cintas en un momento en que la presencia de películas americanas en las pantallas parecía, por fin, garantizada. A lo largo del año, el formato documental sustituyó al comercial como producto estrella de los programas cinematográficos de la Casa Americana.

Las cifras de asistencia a las sesiones organizadas o patrocinadas por la Sección de Prensa durante el primer mes del año marcaron una tendencia que no dejó de acentuarse hasta el final de la guerra. Durante enero, la Casa Americana había acogido 15 sesiones con un total de 732 asistentes; mientras que las 5 proyecciones realizadas fuera del edificio habían congregado a 2.322 personas⁴³⁶. La sede de la propaganda norteamericana se había convertido en el lugar reservado a las audiencias selectas, a las que era necesario atraer. Las exhibiciones realizadas fuera de esos muros podían abarcar un amplio abanico de públicos, y permitían llevar las sesiones a públicos cuya presencia en la Casa Americana era más complicada (o menos aconsejable). Las preferencias temáticas para satisfacer a unos u otros fueron, lógicamente, diversas. El cine de contenido científico y técnico conquistó terreno en el primer espacio con objeto de comenzar a trabajar con las elites profesionales del país (a lo largo de 1944 llegaron numerosas cintas de este tipo, sobre todo de contenido médico). El cine de entretenimiento, informativo o divulgativo, homogenizó prácticamente el segundo, que pronto se centró en el público en edad escolar.

Las primeras sesiones de contenido meramente científico y técnico no se hicieron esperar. El 2 de febrero la Casa Americana congregó a un grupo de ingenieros; el día 8 fueron varios técnicos del Ministerio de Agricultura los que visionaron películas relacionadas con dos de los principales problemas del campo español: el regadío ("Fundamentals of Irrigation") y el combate contra la erosión ("Trees to Tame the Wind")⁴³⁷. Durante el mes de abril la Casa Americana

⁴³⁶ Hughes al OB: "Supplement to Annual Report for 1943", Madrid, 18/III/1944. NA, RG 208, entry 387, box 730.

⁴³⁷ Hughes al OB: "Operational Report of Madrid Office for Month of February, 1944", Madrid, 20/IV/1944. NA, RG 208, entry 387, box 730.

incidió en esa tendencia, con una decena de proyecciones para grupos de menos de 10 individuos, en su mayor parte médicos (especialmente cirujanos y odontólogos). Durante los veinte primeros días de ese mes, la Casa Americana sumó un total de 18 sesiones y 778 espectadores, por las 15 sesiones y 4.970 espectadores acumulados *extramuros*⁴³⁸. Otro de los grupos que atrajo los esfuerzos de la sección cinematográfica del OWI desde ese momento fueron los militares. Los días 26 y 28 de junio, oficiales de Marina y Ejército pudieron disfrutar de varios documentales de contenido militar en la Casa Americana. El objetivo: aprovechar el asombro causado por el desembarco de Normandía y el derrumbe de la "Fortaleza Europea".

El préstamo de películas y las sesiones organizadas fuera de la Casa Americana fueron creciendo sostenidamente durante esos meses. Militares, estudiantes y jóvenes concentraron el esfuerzo. Eso sí, ahora todo el material de la Embajada se sometió disciplinadamente a la censura previa, un signo más de la victoria propagandística aliada en ese sector⁴³⁹. El Seminario Salesiano de Carabanchel Alto y el Colegio Salesiano de Cuatro Caminos en Madrid, las Escuelas Salesianas de Bilbao y el Colegio de los Padres Redentoristas de Astorga (León) fueron las instituciones educativas que recibieron los préstamos durante la primera mitad del año. Los documentales proyectados ante alumnos y profesores de estos centros abarcaban un amplio abanico temático: actividades lúdicas típicas de Estados Unidos, como "Snow Trail" y "Let 'Em Go Alive"; las bondades del sistema político estadounidense, como "Democracy in Action"; otros que, como "Pipeline", mostraban la exitosa aplicación de los avances científicos y técnicos en el país norteamericano; y aquellos que, como no, reflejaban el esfuerzo de guerra norteamericano, como "Paratroops" y "Firepower"⁴⁴⁰. Las audiencias congregadas fueron muy numerosas. La Escuela de Automovilismo

⁴³⁸ 33 informes de Theodore J. Pahle sobre el público y la calidad de las sesiones cinematográficas celebradas en la Casa Americana durante abril de 1944, Madrid, 2/VI/1944. NA, RG 208, entry 387, box 730.

⁴³⁹ Pueden encontrarse numerosos ejemplos del progresivo paso por la censura de los documentales y largometrajes empleados por el OWI, muchos de ellos empleados profusamente con anterioridad, como "Art Discovers America" ("La pintura Americana en los EE.UU") y "Beyond the Line of Duty", aprobados por la censura el 31 de octubre de 1944. Para muchos otros casos similares, AGA, SEC 3, caja 21/1038.

⁴⁴⁰ Hughes al OB: "Operational Report for the Month of February, 1944", Madrid, 20/IV/1944; y Pahle a Charles Goldsmith (BMP): "Report of Non-Theatrical Exhibitions for the Month of May, 1944", Madrid, 10/VI/1944. NA, RG 208, entry 387, boxes 730 y 731.

del Ejército en Madrid inauguró las relaciones entre la Casa Americana y las instituciones castrenses. El 2 de febrero de 1944, una audiencia de 100 militares presenciaron los documentales "Autobiography of a Jeep", "Arsenal of Might" y "Tanks". El éxito fue rotundo. Las proyecciones en ese centro se repitieron durante los meses siguientes.

Capítulo aparte merecen las proyecciones organizadas por la Casa Americana en el Campo de Prisioneros de Miranda de Ebro. Allí habían sido confinados cientos de voluntarios extranjeros del Ejército republicano derrotado en la Guerra Civil española, entre ellos varios norteamericanos. La Cruz Roja y la Casa Americana convencieron a las autoridades del campo para organizar una serie de proyecciones destinadas a mitigar las duras condiciones de los presos. El carácter lúdico de las cintas satisfizo a las autoridades, que autorizaron su proyección. La primera de las sesiones tuvo lugar el 29 de enero, seguida posteriormente de otras seis proyecciones entre el 13 y el 21 de febrero. Cientos de presos republicanos encontraron un momento de evasión gracias a la proyección de largometrajes como "The Major and the Minor", "Pride of the Yankees", y cortos como "Marines in the Making" y "Swordfishing".

La extensión de las sesiones fuera de Madrid siguió condicionada por la escasez de medios materiales, particularmente de aparatos de proyección. En Barcelona se realizaron varias sesiones en los edificios de las mismas filiales que habían cedido sus infraestructuras el año anterior, aunque esas jornadas cesaron en abril. Por su parte, en Valencia y Sevilla se organizaron sesiones alquilando salas comerciales como el Cine Olimpia (28 de enero) en el primer caso, y el Cine Pathé (25 de febrero) en el segundo. El programa proyectado fue el mismo: el largometraje "The Major & The Minor" y los documentales "Paratroops" y "Let 'Em Go Alive". Ambas exhibiciones fueron un éxito de audiencia. La demanda de sesiones similares ante ambos consulados fue continua. Bilbao, Vigo, Málaga, Tenerife y Tánger corrieron peor suerte, pues carecieron de proyecciones durante la primera mitad del año.

A mediados de aquel año la presencia del cine norteamericano parecía prácticamente inevitable en cualquier acto de tipo informativo o propagandístico realizado por el gobierno norteamericano en España. No podía faltar pues en la participación oficial del país en la *XII Feria Oficial e Internacional*

de *Muestras de Barcelona*, celebrada entre el 10 de junio y el 2 de julio de 1944. Este evento, que venía convocándose casi ininterrumpidamente desde 1930 (como herencia de la Exposición Internacional de 1929), había despertado el interés de la Embajada con antelación. De hecho, Hayes solicitó la presencia de una delegación norteamericana el año anterior. El Departamento de Estado no lo consideró oportuno entonces, pero cambió de opinión al año siguiente, en esa ocasión contra la opinión del embajador⁴⁴¹. Ante la deficiente preparación del evento, Hayes exigió a sus superiores la colaboración de las casas cinematográficas. Su fe en la capacidad de cine de Hollywood para atraer y contentar a los españoles había sido reforzada por el éxito del experimento "Gone with the Wind". *RKO*, *Universal*, *Fox*, *Columbia* y *Disney* dieron su beneplácito, cediendo 7 cintas para su proyección en versión original en el palacio de proyecciones de la Feria de Muestras. Se trató de títulos de calidad irregular como "Mr Lucky" (*RKO*, 1943), "His Butler's Sister" (*Universal*, 1943), "Phantom Lady" (*Universal*, 1943), "You Were Never Lovelier" (*Columbia*, 1942), "Flesh and Fantasy" (*Universal*, 1943); "Saludos Amigos" (*Disney*, 1942) y "Ali Baba and the Forty Thieves" (*Universal*, 1943). El musical de *Columbia* resultó la cinta más interesante para el público barcelonés, tanto por la aparición de Xavier Cugat y su orquesta, como porque se trataba de la única cinta subtitulada en castellano. Probablemente, la presencia de Cary Grant en la propagandística "Mr Lucky" tampoco pasó desapercibida al público catalán. Cada una de las sesiones realizadas (siempre a la misma hora, las 22:30) representó un éxito de público, y ello pese a que la entrada no era gratuita (25 pesetas, un precio sólo accesible a los más pudientes)⁴⁴². Como anticipo a las sesiones de la Feria, la Cámara de Comercio Americana invitó a las principales autoridades de la ciudad al multitudinario preestreno de la oscarizada "How Green Was My Valley" (*20th Fox*, 1941) en el Cine Coliseum.

Las películas comerciales sirvieron de complemento a las dos sesiones diarias de documentales (una matutina y otra vespertina) precedidas en ambos

⁴⁴¹ HAYES, *Misión...*, *op.cit.*, pp. 316-319.

⁴⁴² Pahle a Hughes: "Exhibition Report on 35mm American Non theatrical Motion Pictures Presented at the Feria Internacional de Muestras de Barcelona during the Month of June, 1944", Madrid, 23/VI/1944. NA, RG 208, entry 387, box 731; Leonard C. Rennie (OWI): "OWI Exhibit. International Sample Fair. Barcelona, Spain, June 10-July 2, 1944". NA, RG 208, entry 6C, box 2.

casos por quince minutos de música norteamericana que la Casa Americana proyectó en la Feria. Un total de 20 documentales se dividieron en tres programas diferenciados en las invitaciones por los colores de la enseña nacional estadounidense: rojo, azul y blanco. Cada uno de ellos fue exhibido en seis jornadas distintas separadas por dos días entre sí. Los programas cubrieron una amplia variedad temática, evidenciada por los seis títulos que tuvieron una mejor acogida: "Highway of Friendship", sobre el papel unificador de las infraestructuras en el continente americano; "Paratroops", sobre el elevado nivel de formación de los paracaidistas norteamericanos; "Fighting Spirit", sobre el espíritu combativo de los norteamericanos; "Swordfishing", sobre la práctica de la pesca; "Snow Trail", sobre la práctica del esquí; "Beyond the Line of Duty", oscarizado documental sobre la heroica actuación de la tripulación de un B-17 durante la invasión japonesa de Filipinas; "Autobiography of a Jeep", donde se describía con todo lujo de detalles la construcción, el destino y las prestaciones del vehículo más popular de ejército norteamericano; y "The Winged Scourge", en la que los siete enanitos prevenían al espectador acerca del mosquito de la malaria. Las 36 sesiones acumularon un total de 18.850 espectadores, llenando el salón de proyecciones en cada ocasión. Todos ellos habían sido invitados previamente por la Sección de Prensa del Consulado de Barcelona. El éxito de crítica y público de estas sesiones contrastó con la pésima imagen general causada por el *stand* norteamericano⁴⁴³. La Casa Americana y la Embajada tomaron buena nota de ello. El cine se había anotado otro tanto en el programa propagandístico norteamericano.

El paulatino abandono del uso de cine comercial en las sesiones del OWI (desde marzo apenas se usaron cintas de ese tipo en las sesiones organizadas en la Casa Americana) no fue correspondido, a ojos de la Embajada y el *Outpost* en Madrid, con una mejora sustancial en la calidad de las cintas documentales disponibles. Así lo denunció el embajador Hayes al transmitir al Departamento de Estado 114 informes individuales sobre otros tantos documentales presentes en la Casa Americana:

⁴⁴³ Al respecto, véase los resultados de la encuesta realizada por agentes del OSS a 500 visitantes del evento. Informe OSS-Spain nº R-1587: "Reactions to American Exhibit at the Barcelona Fair", 10/VII/1944. NA, RG 226, entry 16, box 1011, File 87581.

The artistic and technical qualities of the nontheatrical films at the disposal of this office vary considerably. Some films are excellent and have served their purposed well, but a large percentage are not suitable for adult Spanish audiences, particularly not for specialized medical, professional and intellectual audiences. In order to continue our efforts to exhibit films relating to the American way of living, our achievements and culture, we must have material of a higher standard⁴⁴⁴.

El informe daba buena cuenta de algunos casos, como "Americans All", "tactless to show this to Spaniards because show how South America was 'chained' to Spain for centuries..."; "Harvests for Tomorrow", "The Spaniards have made agricultural shorts far superior to this one"; o "Sail Ho", sencillamente "stupid and bad taste". En total, una de cada cinco cintas era considerada inapropiada para su exhibición en el país. La situación no mejoró con el tiempo. En octubre de 1944, Hughes amplió el listado de cintas inapropiadas hasta 34 (de alrededor de 150), la mayor parte de ellas debido a su pobreza técnica o inadecuación temática para el público español. Aquel informe concluía con una advertencia para el *OB*, destinada a conseguir un mayor esfuerzo en la selección del material enviado a España:

They do not come back if shown bad ones or if their pride is hurt. They are used to good films and have well-developed sense of taste and appreciation even the less well-educated ones. Also they believe we are tops for movies. We can't afford to let them down⁴⁴⁵.

Ante la elevada cantidad de cintas descartadas y el relativamente escaso número de documentales disponibles, los títulos bien considerados eran exhibidos hasta la saciedad. Los 10 títulos más utilizados a 31 de agosto de 1944 fueron "Fighting Spirit" (13.532 espectadores y 19 proyecciones); "Snow Trail" (9.469/21); "Autobiography of a Jeep" (9.443/23); "Swordfishing" (9.388/23); "Fighting Fish" (9.337/19); "Winged Scourged" (8.600/22), "Highway of Friendship" (7.840/16); "Beyond the Line of Duty" (7.342/22); "Cowboy" (7.200/18); y "Aluminum" (6.756/21). Como veremos, buena parte de esos títulos repitieron entre los más empleados el año siguiente.

Otra de las labores del personal del OWI en España fue clasificar las cintas disponibles en función del espacio y el público más adecuado para su

⁴⁴⁴ Des. nº 2045. Hayes al Secretario de Estado: "Display of 35mm and 16mm Non-Theatrical Motion Pictures", Madrid, 14/II/1944. NA, RG 208, entry 387, box 730.

⁴⁴⁵ Hughes al OB: "Memorandum on Non Theatrical Films Considered Unsuitable for Distribution in Spain", Madrid, 23/X/1944. NA, RG 208, entry 387, box 732.

programación. De esa forma, el material podía ser empleado con una mayor efectividad. Once fueron los grupos seleccionados: "Business Organizations", "Churches & Religious Groups", "Community Service Organizations", "Educational Institutions", "Government Agencies & Armed Services", "Museums & Cultural Organizations", "Rural Audiences", "Scientific & Professional Groups", "Worker Groups", "Youth Organizations" y "Mixed Groups of the Special Invitation List". Revelador del control seguido por el personal de la Casa Americana, durante el mes de agosto los colectivos más cultivados fueron las organizaciones religiosas y el ejército. Así, de un total de 10.880 espectadores y 49 sesiones para todo el mes, 28 sesiones y 7.190 espectadores tuvieron como objetivo audiencias militares, mientras que 9 sesiones y 2.700 espectadores correspondieron a audiencias de instituciones religiosas. Pronto, sin embargo, los escolares tomarían el testigo como objetivo número uno del programa cinematográfico.

La decisión de prescindir paulatinamente del cine comercial en las actividades del OWI en España había sido impulsada en buena parte por la DCR del Departamento de Estado. Su representante en España desde finales de 1943, el agregado cultural John Van Horne, llegó a conclusiones distintas tras varios meses de experiencia sobre el terreno cuando se planteaba la estrategia cultural norteamericana para la posguerra:

I should think that documentary films sent by the government would be in order rather than professionally or commercially produced films. However, the Spanish audiences undoubtedly prefer the light of melodramatic Hollywood films. [...] At first thought one might hope that there would be less appeal to the stomach, and more to the mind, but here it is well no to forge too many illusions, and not to undervalue the stomach and palate even in cultural relations⁴⁴⁶.

Entrado el otoño, la suerte estaba echada del lado del cine documental. Coincidiendo con los preparativos en el OWI y la Embajada en Madrid para definir el programa informativo a seguir durante la fase final de la guerra, las dos partes acordaron que la labor cinematográfica a partir de ese momento debía centrarse en extender el "program of documentary and educational motion pictures, with special emphasis on their introduction into schools, institutes,

⁴⁴⁶ John Van Horne a Charles A. Thompson (Office of Public Information, Departamento de Estado), Madrid, 1/VIII/1944. NA, RG 59, DF 852.42711/8-144.

etcetera”⁴⁴⁷. Ello coincidió con la llegada de casi 100 nuevos títulos y 3 proyectores portátiles destinados a Madrid, Barcelona y Sevilla. Los efectos fueron inmediatos.

Durante los últimos cinco meses del año, la Casa Americana organizó 347 sesiones en todo el país, sumando un total de 42.341 espectadores. Las instituciones educativas, principales usuarias de las unidades móviles habilitadas en Madrid, Barcelona y Sevilla, pasaron a ocupar el primer puesto en las preferencias. El elevado número de títulos llegados en esa parte del año no suplió, empero, una de las principales carencias que empezaba a detectarse en la filmoteca de la Casa Americana: la escasa variedad temática de los títulos disponibles, muchos de ellos relacionados con la guerra en un momento en la que ésta parecía cercana a su fin. En su última intervención en los asuntos del programa cinematográfico antes de abandonar España, Hayes solicitó una mayor diversidad, especialmente de títulos deportivos y relacionados con la medicina⁴⁴⁸.

Entre las sesiones organizadas a finales de año destacaron también las destinadas a públicos militares. La Casa Americana procedió al préstamo de varios documentales a los ministerios del Ejército y la Marina, entre los que destacaron “Attack: Battle for New Britain” y “Soldiers of the Sky”. El propio Ministro de Marina, varios generales del Estado Mayor y estudiantes de la Escuela Superior de la Guerra y la Escuela de Automovilismo del Ejército presenciaron esas cintas en varias jornadas comprendidas entre noviembre y diciembre de 1944. La Casa Americana tampoco descuidó su programa social, y el 6 de noviembre consiguió sentar en su sala de proyección al Ministro de Asuntos Exteriores, José Félix de Lequerica, y al representante de la Francia libre, ambos interesados en el musical protagonizado por Bing Crosby y Bob Hope “Star Spangled Rythm” (*Paramount*, 1942). A finales de mes, un grupo de prestigiosos doctores, entre los que destacaba el Presidente de la Cruz Roja española, fueron invitados a la

⁴⁴⁷ Hayes a Barnard, Madrid, 10/X/1944. NA, RG 208, entry 387, box 732.

⁴⁴⁸ Des. nº 3793, Hayes al Secretario de Estado: “Recent Showings of Educational Motion Pictures in the Casa Americana”, Madrid, 4/I/1945. NA, RG 59, DF 852.4061 MP/1-445.

proyección de "Madame Curie" (*Metro*, 1943). Posteriormente, la misma cinta fue proyectada en la Facultad de Ciencias de la Universidad de Sevilla⁴⁴⁹.

En noviembre se inauguró el servicio de unidades móviles, facilitado por la llegada de 3 proyectores durante el otoño. Su éxito fue inmediato. La primera sesión realizada por la Casa Americana tuvo lugar en el Internado Hispano-Marroquí (dependiente del Ramiro de Maeztu). En enero las sesiones llegaron a la Academia Española de Dermatología y Sifilografía y el Asilo de Santamarca. En Sevilla el nuevo servicio fue todo un éxito. Las sesiones más relevantes fueron las ofrecidas en el Colegio Salesiano de la Santísima Trinidad, una serie de proyecciones ante las principales autoridades del distrito consular de Málaga y la proyección en la elitista "Escuela Francesa". El resto de consulados se vieron favorecidos por la mayor disponibilidad de medios, lo que tuvo un reflejo inmediato en su actividad cinematográfica. Así, el consulado de Bilbao fue capaz de patrocinar la proyección de un programa de documentales deportivos en la Universidad de Oña (Burgos), mientras que el cónsul de Valencia pudo organizar cuatro sesiones (las primeras con documentales) en la ciudad del Turia.

Conforme avanzaba el último año de guerra, el incremento en el número de sesiones y las audiencias globales alcanzó proporciones impensables poco antes. El suministro de nuevos documentales y aparatos de proyección junto a las unidades móviles fueron el desencadenante de esa eclosión, aunque lo cierto es que la evolución de la guerra había terminado por allanar el camino a la acción informativa y propagandística aliada, que ya no tenía ni siquiera que competir con los alemanes. Para entonces, la Casa Americana se había ganado un cierto prestigio entre las instituciones españolas que contaban con medios de proyección y aquellas que estaban interesadas en el potencial educativo e instructivo del medio cinematográfico y no disponían de medios propios. Eliminada la competencia germana y centrada la labor informativa, cultural y propagandística británica en otros formatos, el programa cinematográfico del OWI campó a sus anchas. Pronto, incluso, se vio superado por las múltiples

⁴⁴⁹ Pahle al Secretario de Estado: "General Comments on Non Theatrical Motion Picture Exhibitions Given Under the Auspices of the Casa Americana, Madrid, Spain, for the Month of November, 1944", Madrid, 17/II/1945; Des. nº 50, Pahle al Secretario de Estado: "General Comments on Non Theatrical Film Activity in Madrid for the Month of January, 1945", Madrid, 20/II/1945. NA 208, entry 387, box 732.

solicitudes, teniendo que denegar algunas cuando no mucho antes había tenido problemas para encontrar instituciones interesadas en el programa de préstamo.

El crecimiento tuvo un carácter mucho más descentralizado que hasta entonces (64 sesiones en el Consulado de Sevilla durante el mes de febrero), puesto que, por fin, los proyectores llegaron a todos los consulados (en abril a Valencia y Sevilla; a finales de año a Tánger, Tenerife, Bilbao, Vigo y Málaga). El 24 de mayo el Consulado de Barcelona inauguró su propia sala de proyecciones. En diciembre, el programa cinematográfico contaba con 15 proyectores para todo el país: 5 en Madrid; 3 en Barcelona y 1 en los consulados restantes.

II-11) Sesiones y espectadores del programa cinematográfico del OWI en España, 1945.

	sesiones	audiencia
Enero	76	34.807
Febrero	209	90.136
Marzo	201	75.553
Abril	342	194.626
Mayo	182	60.708
Junio	783	178.626
Julio	275	96.707
Agosto	70	31.338
Septiembre	67	22.896
Octubre	368	145.434
Noviembre	404	178.940
Diciembre	354	97.756
Total	2.331	1.207.527

Fuente: Des. nº 3397, Pahle al Secretario de Estado: "Submission of Essential Information Relative to USIS-OIC Motion Picture Production", Madrid, 15/I/1947, p. 2⁴⁵⁰.

Durante la primera mitad del año, los grupos de jóvenes y escolares terminaron por hacerse con la hegemonía absoluta en las preferencias del OWI, especialmente de las unidades móviles. Las sesiones se repitieron en instituciones educativas como el Ramiro Maeztu, el Colegio Máximo de San Francisco Javier en Oña (Burgos), el British Institute, la Escuela Industrial y las Escuelas Pías de San Antón de Barcelona y orfanatos como el Asilo Santamarca. La importancia de estos grupos se hizo sentir en el descenso de espectadores y sesiones celebrados

⁴⁵⁰ NA, RG 59, DF 811.42700 (F) /1-1547.

durante los meses estivales, que coincidían con las vacaciones escolares. A mucha distancia siguieron las sesiones ante grupos de profesionales y científicos, como las ofrecidas en la Federación de Amigos de la Enseñanza, el Ministerio de Educación, el Consejo Superior de Investigaciones Científicas, el Instituto Nacional de Sanidad, el Instituto Nacional de Técnica Aeronáutica o las Facultades de Medicina de Madrid, Sevilla y Cádiz. En tercer lugar, pero todavía en una posición importante se encontraban los militares, como demostraron las sucesivas proyecciones ofrecidas en la Casa Americana para altos cargos de los Ejércitos de Aire y Tierra, o las sesiones en la Escuela Superior del Ejército. También tuvieron una relativa repercusión las sesiones para organizaciones "sociales", entre las que destacaron clubes deportivos como el Real Madrid (multitudinarias proyecciones para los socios de la entidad) o el equipo de béisbol de Barcelona. Llama la atención los últimos puestos ocupados por obreros y empresarios entre las prioridades del programa. De las proyecciones organizadas para esos grupos, cabe destacar las realizadas en la compañía sevillana Hispano Aviación Construcciones Aeronáuticas S.A. o el Banco Anglo-Sudamericano, así como las ofrecidas a los miembros de la Cámara Americana de Comercio y otros grupos de empresarios catalanes. Entre los grupos culturales y periodísticos, el mundo del cine fue el más cultivado, prolongándose las relaciones establecidas previamente a través del Circulo Español Cinematográfico y los críticos cinematográficos de distintos medios. El evento que congregó por sí solo mayor número de espectadores fue la Feria de Valencia de junio de 1945, sin duda inspirado en la experiencia del año pasado en Barcelona. Durante esas jornadas, el consulado ofreció 105 proyecciones que sumaron un total de 22.155 espectadores.

Con todo, el espectador singular más relevante de las películas de la Sección de Prensa de la Embajada norteamericana continuó siendo el propio Franco. La relación iniciada a principios de 1943 se mantuvo desde entonces. Buena parte de las 29 sesiones que figuran bajo el campo "preview" no fueron sino préstamos de material específicamente destinados al entretenimiento del dictador español.

II-12) Audiencias por *target groups* del programa cinematográfico del OWI en España durante 1945.

	sesiones	audiencia	espectadores por sesión
<i>Educational Institutions</i>	1.161	512.989	441
<i>Miscellaneous Entertainment</i>	1.157	423.013	365
<i>Scientific & Professional Groups</i>	320	54.751	171
<i>Government Agencies & Armed Services</i>	232	36.819	158
<i>Community Service Organizations</i>	181	58.590	323
<i>Churches & Religious Groups</i>	102	49.398	484
<i>Museums & Cultural Organizations</i>	73	21.020	287
<i>Previews</i>	29	552	19
<i>Business Organizations</i>	26	17.654	679
<i>Worker Groups</i>	24	13.896	579
<i>Youth Organizations</i>	20	18.545	927
<i>Rural Audiences</i>	6	300	50
Total	2.331	1.207.527	362

Fuente: Des. nº 1874, Pahle al Secretario de Estado: "American Movies in Spain", 2/IV/1946⁴⁵¹.

A finales de 1945, la Casa Americana, desde donde se distribuían las películas al resto de consulados, contaba con 245 documentales en su haber, 60 de ellos destinados a préstamo⁴⁵². El principal problema seguía siendo la escasa profundidad de sus fondos, que impedía incidir en los múltiples campos temáticos señalados en las directrices propagandísticas dictadas desde Nueva York, especialmente en la realidad cotidiana de Estados Unidos, sus gentes, sus instituciones, sus costumbres, etc. El material disponible fue clasificado en 9 grupos distintos⁴⁵³:

American Democracy y Political America: sobre el sistema político norteamericano. Destacó la revista filmada "Screen Magazine" o un corto sobre la vida política en Washington D.C, "The Town".

Physicall America: sobre el entorno geográfico y la diversidad paisajística de Estados Unidos. Incluyó títulos como "The Journey", "Citty Harvest" y "Tennessee Valley Authority".

Social America: sobre la diversidad social y racial de Estados Unidos. Incluyó títulos como "A Better Tomorrow", "Oswego", y "Sweedies in America".

⁴⁵¹ NA, RG 59, DF 852.4061 MP/4-246.

⁴⁵² Ibid., p. 9.

⁴⁵³ *Management Planning Office* (OWI): "First Draft Program Guide for Spain", Nueva York, 10/V/1945. NA, RG 208, entry 473, box 2983.

Printing America: sobre la importancia de la libertad de prensa en el sistema político norteamericano. Se utilizó la revista de prensa filmada "News Review".

Working America: sobre el esfuerzo conjunto de los tres sectores productivos del país. Agrupaba cintas como "City Harvest", "Cowboy", "The Journey", "Steel Town" y "Autobiography of a Jeep".

Achievements in Art & Sciences: sobre los progresos culturales, científicos y técnicos de Estados Unidos. Destacaron títulos como "Winged Scourge", "Pipeline", "Steel Town" y "A Better Tomorrow".

American Cultural Relations with Spain: sobre las relaciones culturales con España. Sin títulos adecuados.

America in Post-War World: sobre los planes de Estados Unidos para la posguerra. Sin títulos adecuados.

Victory of War: sobre distintos aspectos de la contienda military: *Global-Military* ("USA", "News Review" y "Victory"); *Global-Political* ("Toscanini"), *Global-U.S. Participation* ("Victory" y "News Review"); *European Front* ("Prelude to War", "Divide & Conquer", "The Nizes Strike", "Memphis Belle" o "Liberation of Rome"); *Pacific Front* ("Victory", "Attack: Battle of New Britain", "Prelude to War", "With the Marines at Tarawa"); y *Spanish Participation* (sin títulos adecuados).

Los cinco títulos estrellas del programa cinematográfico del OWI durante el último año de guerra permiten entrever cuales fueron las temáticas dominantes en el momento: "Autobiography of a Jeep" (69.730 espectadores) representaba un canto a la capacidad tecnológica e industrial norteamericana y su aplicación al esfuerzo de guerra; "The Winged Scourge" (66.338), una cinta destinada a la prevención de la malaria (muy extendida en España por entonces); "Pipeline" (44.496) y "Aluminum and the Two Americas" (37.102), suponían una nueva exaltación del poderío industrial del gigante norteamericano y el papel fundamental que habría jugado en ello el progreso científico; y "Sand and Flame" (40.210) trataba un capítulo de la guerra del Pacífico. Las tres primeras ya habían sido las más utilizadas el año anterior. Las cintas bélicas, a pesar de suponer el grueso del material disponible, estaban cediendo espacio con rapidez a otras temáticas. La urgencia bélica había desaparecido.

Capítulo 3. Cine, autarquía y aislamiento, 1945/1950.

España representaba una anomalía en la Europa de posguerra. Aupado al poder con la colaboración de las potencias derrotadas en la II Guerra Mundial, Franco y su régimen nadaban a contracorriente. La beligerancia diplomática de la Unión Soviética se daba por descontada; el desprecio de las democracias liberales también, aunque restaba conocer si este se traduciría en un acoso real destinado a derribar al régimen. La conformación de gobiernos de izquierdas en Gran Bretaña y Francia acabó con las esperanzas de un cambio de actitud política a corto plazo en los dos estados más influyentes de Europa occidental. Pero a esas alturas, las autoridades españolas tenían claro que Estados Unidos era la potencia a seducir. El pragmatismo norteamericano, pensaban los diplomáticos y militares franquistas, forzaría a Washington a repensar su alineación con Gran Bretaña en el caso español una vez tomada conciencia real del peligro soviético. A Franco le quedaba aguantar.

Tanto la opinión pública norteamericana como la administración Truman despreciaban al régimen dictatorial asentado en Madrid⁴⁵⁴. Sin embargo, ese desprecio no era superior al temor de una posible desestabilización de la Península Ibérica, especialmente con los frentes turco y griego abiertos y humeantes. Se deseaba un cambio de régimen, pero no a cualquier precio. La política española de Washington fue fiel reflejo de esos sentimientos encontrados. La Casa Blanca optó por secundar inicialmente la condena diplomática del régimen español promovida desde Moscú, aunque tratando de marcar las diferencias respecto a la Unión Soviética. Esa política se visualizó con el apoyo a la exclusión de España de las Naciones Unidas (junio 1945), el visto bueno a la condena del régimen por parte de la Asamblea General de las Naciones Unidas (febrero 1946), la edición por parte del Departamento de Estado de un *libro blanco* sobre la colaboración española con el Eje (marzo 1946), la condena expresa junto a Francia y Gran Bretaña de la dictadura franquista (abril

⁴⁵⁴ Vid. ORDAZ, María A.: "La imagen de España y el régimen de Franco a través de la prensa anglosajona de Estados Unidos entre 1945 y 1950", en TUSELL, Javier: *El régimen de Franco (1936-1975). Política y relaciones exteriores*, Madrid, UNED, 1993, t. II, pp. 415-427.

1946) y, finalmente, la suscripción de la recomendación de la Asamblea General de las Naciones Unidas de retirar los embajadores de España (diciembre 1946).

La posición de beligerancia retórica y diplomática se relajó considerablemente entre 1947 y 1950, aunque no impidió la exclusión de España del *Plan Marshall* y la Alianza Atlántica. La causa no fue otra que la paralela revalorización para la Casa Blanca de la Península Ibérica y el anticomunismo confeso del régimen franquista en un contexto de Guerra Fría. Desechado el derrocamiento de Franco y aceptado su anticomunismo como capital político, el ejecutivo y el legislativo norteamericanos fueron relajando las presiones políticas y fomentando el intercambio comercial y los contactos entre ambos estados, eso sí, siempre desde la plena conciencia de que el régimen franquista necesitaba más a los Estados Unidos que al contrario⁴⁵⁵. ¿Cómo afectaron todos estos acontecimientos a la importación y explotación del cine norteamericano en España? ¿Qué papel jugó el cine en la política propagandístico-informativa desplegada por Estados Unidos en España durante este complejo periodo?

3.1. El cine norteamericano y la España de posguerra.

Las películas norteamericanas mantuvieron su tradicional hegemonía en la cartelera, la taquilla y, sobre todo, las preferencias de los espectadores durante la posguerra. Buena culpa de ello se debió a la fuerte "demanda de sueños" de la España del racionamiento, el estraperlo y las heridas abiertas por la Guerra Civil. Esa demanda se alió con los fuertes intereses especulativos generados en

⁴⁵⁵ Vid. GILMORE, R. William, *The American Foreign Policy-Making Process and the Development of a Post-World War II Spanish Policy, 1945-1953*, Pittsburg, Pittsburg University, 1967 (tesis doctoral inédita); BRUNDU, Paola: *Ostracismo e Realpolitik. Gli Alleati e la Spagna franchista negli anni del dopoguerra*, Cagliari, CELT, 1984; MARQUINA, Antonio: *España en la política de seguridad de occidental, 1939-1986*, Madrid, Ediciones Ejército, 1986; PORTERO, Florentino: *Franco aislado. La cuestión española (1945-1950)*, Madrid, Aguilar, 1989; BRUNDU, Paola: *L'anello mancante. Il problema della Spagna franchista e l'organizzazione della difesa occidentale (1947-1950)*, Sassari, Università degli Studi di Sassari, 1990; LIEDTKE, Boris N.: *Embracing a Dictatorship. US Relations with Spain, 1945-53*, Houndmills, Mac Millan Press, 1998; JARQUE, Arturo: <<Queremos esas bases>> *El acercamiento de Estados Unidos a la España de Franco*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998; EDWARDS, Jill: *Anglo-American Relations and the Franco Question, 1945-1955*, Oxford, Oxford University Press, 1999; DELGADO, Lorenzo: "Le régime de Franco, le Plan Marshall et les puissances occidentales", *Relations Internationales*, n° 106 (verano 2001), pp. 213-230; VIÑAS, Ángel: *En las garras del águila. Los pactos con Estados Unidos, de Francisco Franco a Felipe González (1945-1995)*, Barcelona, Crítica, 2003, pp. 23-83; TERMIS, Fernando: *Renunciando a todo. El régimen franquista y los Estados Unidos desde 1945 hasta 1963*, Madrid, UNED-Biblioteca Nueva, 2005.

torno al cine norteamericano y la propia estructura del sector cinematográfico español para vencer las reticencias de autócratas impenitentes y favorecer que el caudal de películas norteamericanas continuase fluyendo. Esa situación contrastó con la conflictiva relación que la MPEA y el estado franquista mantuvieron durante todo el periodo. El pronto conocido como “problema español” en los despachos de Hollywood no fue una cuestión de demanda, sino fruto de una concepción opuesta sobre quién debía regular las importaciones y, más importante, sobre cómo gestionar los enormes beneficios producidos por las películas. Contra lo que muchos podrían esperar, en esta disputa comercial fue el paria de Occidente, España, el que amparado precisamente en su aislamiento internacional fue capaz de marcar el *tempo* del partido a la todopoderosa industria norteamericana. El resultado de esta situación, como veremos, distó sin embargo de las expectativas españolas: el agujero económico generado por la corrupción en el sector siguió incrementándose; la producción española fue incapaz de dar el salto cualitativo esperado fruto de su dependencia de las importaciones y su complicidad con los especuladores; y el cine norteamericano consiguió mantener su posición de liderazgo.

3.1.1. Hollywood, Washington y la Europa de posguerra.

Al igual que tras la I Guerra Mundial, la industria cinematográfica norteamericana concibió la posguerra como una oportunidad comercial. En esta ocasión, el objetivo era reconquistar y asentar la hegemonía comercial que habían disfrutado sus películas durante el periodo de entreguerras. Las condiciones parecían adecuadas. Los países europeos no liberados por la Unión Soviética se encontraban en una situación de dependencia política y económica respecto a Estados Unidos que no tenía parangón en la historia. Hollywood entendió la coyuntura como una oportunidad única. Para ello necesitaba de la colaboración del Departamento de Estado. Esa estrategia se vio fortalecida conforme el clima de enfrentamiento ideológico se instalaba en las relaciones internacionales. Siempre atentos a la evolución de los acontecimientos, en Hollywood no tardaron en desplegar la bandera de la democracia y la libertad para vender sus películas ante la opinión pública y política norteamericanas, presentándose como el principal estandarte cultural del país en la lucha contra el comunismo.

¿Hollywood al servicio de Washington?

The Department [of State] desires to cooperate fully in the protection of the American motion picture industry abroad. It expects in return that the industry will cooperate wholeheartedly with this government with a view to insuring that the pictures distributed abroad will reflect credit on the good name and reputation of this country and its institutions⁴⁵⁶.

Durante los años veinte la MPPDA había buscado la colaboración del gobierno Federal en su expansión exterior bajo el lema "Trade follows the film". La industria se había defendido de las acusaciones sobre su perniciosa influencia social, cultural y política arguyendo que las películas eran un mero producto dedicado a entretener y producir riqueza sin ningún tipo de intencionalidad oculta. La II Guerra Mundial forzó a la industria a cambiar el guión. Las productoras se sumaron entonces al discurso del "producto cultural". El cine ya no merecía el apoyo y colaboración de su gobierno en tanto que industria dependiente del comercio exterior, sino además y sobre todo, por ser un medio de comunicación de masas capaz de llevar el mensaje norteamericano a los confines del planeta. El cine fue presentado pues como el mejor "embajador" de los Estados Unidos, tanto en un clima de contienda bélica, como en uno de enfrentamiento ideológico⁴⁵⁷.

Ese discurso no evitó suspicacias y beligerancias enquistadas desde largo tiempo en la opinión pública norteamericana. El tradicional recelo de núcleos considerables del poder político continuó vigente. En un gesto significativo, las autoridades militares norteamericanas organizaron en agosto de 1945 un *tour* por la Europa devastada para personalidades de la industria cinematográfica. El objetivo oficial no era otro que intentar que éstos transmitiesen a los productores la depauperada situación del viejo continente a fin de intentar que sus películas fuesen lo más respetuosas posible en el tratamiento de la situación en sus

⁴⁵⁶ A.A. Berle (Assistant Secretary of State): "American Motion Pictures in the Postwar World", Washington D.C., 22/II/1944, p. 2. NA, RG 59, DF 800.4601 MP/409A. Cit. JARVIE, "The Postwar Economic...", *cap.cit.*, p. 163.

⁴⁵⁷ Vid. WANGER, Walter: "120.000 American Ambassadors", *Foreign Affairs*, vol. 18, nºs 1-4 (1939/1940), pp. 45-59. Wanger era uno de los productores más importantes y reconocidos de la industria. Parece ser que el famoso productor se aventuró a redactar este artículo espoleado por los ataques que desde los sectores más reaccionarios del país había recibido por su decisión de producir "Blockade" (Wanger, 1938), única cinta abiertamente antifranquista producida en Hollywood durante la contienda civil española.

filmes⁴⁵⁸. El temor a la imagen que las películas proyectaban del país permanecía tan vivo como siempre.

En el capítulo anterior se describían las razones que condujeron a la exclusión del cine comercial de los planes de la DCR del Departamento de Estado. Las urgencias del momento bélico habían forzado la colaboración con Hollywood, canalizada a través del OWI y la OIAA. Concluida la contienda, ambas partes prescindieron de un modelo que no satisfacía a nadie, especialmente a la industria. El Departamento de Estado, que reclamaba para sí las competencias de ambas agencias, no tardó en protestar ante lo que consideraba una cooperación poco receptiva de la industria con la nueva política de imagen exterior desplegada desde Washington⁴⁵⁹. Era de esperar. De hecho, la propia industria se encargó de liquidar a principios de 1946 la MPSA, último vestigio institucional de la colaboración entre la industria y la política oficial de imagen exterior de Estados Unidos. La industria se había negado siempre a someter su ejercicio a la censura estatal, por lo que concluida la emergencia, no tenía intención de mantener puentes institucionales que facilitasen las presiones. En lo que se trataba de una maniobra harto complicada, la industria buscaba retener el favor de su gobierno para su expansión comercial al mismo tiempo que ratificar su independencia política respecto a éste.

El debate en torno al papel de las películas de Hollywood en el extranjero encontró eco en la prensa norteamericana de la mano del *U.S. House Committee on Un-American Activities* y la caza de brujas desatada en la industria a partir de 1947⁴⁶⁰. Medios prestigiosos de ámbito nacional como *The New York Times* o *The*

⁴⁵⁸ "Report of Motion Picture Industry Executives to Major General A. D. Surles, Chief, Bureau of Public Relations of the War Department, Following their Tour of the European and Mediterranean Theatres of Operations as Guests of the Army", 10/VIII/1945. MHL, SC-MPAA, reel 10. Los productores, sin embargo, entendieron el viaje como una oportunidad de conocer sobre el terreno la situación de los mercados cinematográfico europeos.

⁴⁵⁹ "Motion Picture Industry Is Not Cooperating with OIC Control of Hollywood Exports", Washington D.C., 20/XII/1946. NA, RG 306, entry E1066, box 153.

⁴⁶⁰ El comité, conocido por su acrónimo HUAC, mantuvo una considerable actividad entre 1938 y 1969, año en el que modificó su nombre para ser finalmente suprimido en 1975. Su periodo de mayor protagonismo político y mediático llegó con la campaña anticomunista que se desarrolló a la par del estallido de la Guerra Fría. Las sesiones de 1947 y 1948 se centraron en la identificación de elementos izquierdistas en la industria cinematográfica (recuperando la estela de los comités inmediatamente anteriores a Pearl Harbour y el caso de Alger Hiss). Consecuencia de ello, la industria cinematográfica se prestó a elaborar y aplicar listas negras de personalidades

Saturday Review of Literature ofrecían sus páginas como escenario de confrontación abierto a los dos puntos de vista⁴⁶¹. Mientras, nuevas asociaciones nacidas en el seno de la industria, como el *Motion Picture Industry Council* (MPIC)⁴⁶², y sus *trade papers* tradicionales (*Variety*, *Hollywood Quarterly*, etc.), se convertían en el altavoz del sector a la par que la prensa conservadora se prestaba con sumo gusto a las diatribas de los azotes tradicionales de la industria, como la *American Legion* o la *National Legion of Decency*. Paralelamente, en el Capitolio se debatía la posibilidad de establecer mecanismos oficiales de censura para las películas destinadas a la exportación, una vez pasada la emergencia bélica que había amparado las medidas adoptadas por la *Office of Censorship*⁴⁶³.

La respuesta de la industria a ese tipo de acusaciones fue la misma de siempre. Opuesta a cualquier fórmula de censura oficial, la industria proclamó su responsabilidad por medio de la autorregulación. En la práctica, Hollywood dio vía libre al endurecimiento de las condiciones temáticas impuestas por el *Production Code Administration* (PCA) a las producciones que pretendían obtener una licencia de exportación (es decir, prácticamente todas)⁴⁶⁴. Las *majors* también impulsaron a principios de 1947 la creación de un *International Information Center* con un departamento dedicado en exclusiva a revisar los contenidos de sus películas a fin de no herir la sensibilidad de los países

"izquierdistas". Vid. WHITFIELD, Stephen J.: *The Culture of the Cold War*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1996, pp. 121-151.

⁴⁶¹ Para una muestra de las dos posiciones, Samuel Goldwyn, "Our Movies Speak for U.S."; Norman Cousins, "Our Movies Speak for Hollywood", *Saturday Review of Literature*, nº 1 (abril 1950), pp. 10-13 y 34. Wanger continuó con su particular cruzada en pro del cine norteamericano como embajador de su país: "Donald Duck and Diplomacy", *Public Opinion Quarterly*, vol. 14 (1950). El Departamento de Estado siguió de cerca la polémica, como demuestra la presencia de éstos y otros artículos semejantes entre su documentación. NA, RG 59, DF 811.452/3-3150. SWANN, "The Little State Department...", *art.cit.*, pp. 2-19.

⁴⁶² El MPIC (1948/1959) nació con la misión de mejorar las relaciones públicas de la industria, aunque como veremos en el siguiente capítulo, con el inicio de la década de los cincuenta y la relajación de la presión anticomunista terminó por centrar su actuación en otros terrenos, destacando sus conexiones con el Departamento de Estado y su actuación contra cualquier iniciativa que pretendiese institucionalizar la censura. Hoy puede consultarse su archivo en la MHL (SC-MPIC).

⁴⁶³ El Departamento de Estado siguió con atención la evolución de ese debate en el Senado y la Cámara de Representantes, como demuestra el seguimiento a las posiciones beligerantes más destacadas de varios congresistas y senadores. NA, RG 306, entry E1066, box 153.

⁴⁶⁴ Lary May sitúa el endurecimiento del celo censor en la nacionalista, conservadora y anticomunista cultura norteamericana de la inmediata posguerra, vid. MAY, Lary: "Made for Export: Hollywood and the Creation of Cold War Americanism, 1940-1958", en BLAIR, John G. y WAGNLEITNER, Reinhold (eds.): *Empire: American Studies*, Tübingen, SPELL, 1997, p. 91-121.

extranjeros⁴⁶⁵. Inesperadamente para algunos, la batalla ideológica contra el comunismo soviético abrió una vía de entendimiento entre la industria y sus detractores más moderados. Al fin y al cabo, ambas partes compartían su fe en la capacidad seductora de Hollywood, por lo que sólo había que concentrarse en producir películas “dignas” de servir en la nueva “misión evangelizadora” de la industria. Pero Hollywood nunca se doblegó por completo a las exigencias de auto-censura por miedo a debilitar la comercialidad de sus cintas, por lo que las suspicacias siguieron presentes. Prueba de ello, Washington impulsó la creación en 1950 de un subcomité encargado de analizar el impacto del cine comercial en la percepción que sobre Estados Unidos existía en el extranjero⁴⁶⁶.

La colaboración entre las productoras y el gobierno Federal en la contienda ideológica de posguerra tuvo como plano destacado los territorios ocupados por las fuerzas aliadas⁴⁶⁷. En 1942, el OWI comenzó a elaborar un listado de cuarenta títulos “apropiados” para su exhibición en terreno liberado⁴⁶⁸. Concluida la guerra, la lista pronto se quedó escasa para la industria, a lo que se unió la actividad obstruccionista del OWI en los países ocupados⁴⁶⁹. Hollywood pretendía imponer una hegemonía comercial absoluta en Alemania aprovechando la destrucción de la industria local, pero las condiciones temáticas exigidas por las autoridades ocupantes y la coyuntura económica

⁴⁶⁵ SEGRAVE, *American Films...*, *op.cit.*, p. 145.

⁴⁶⁶ “Minutes of the PIC Subcommittee to Study the Impact of United States Feature Films Abroad”, Washington D.C., 13/III/1950. NA, RG 59, DF 811.452/3-2950. Desgraciadamente, no hemos tenido acceso a las conclusiones y recomendaciones derivadas del subcomité, originalmente planificadas para el 13 de abril de 1950, por lo que desconocemos si estas llegaron a formularse o implementarse. El escepticismo de los miembros hacia la utilidad de la labor que se les había encomendado, parece indicar que esta quizás nunca llegó a materializarse.

⁴⁶⁷ Existen diferentes aproximaciones a la instrumentalización del cine en la reeducación de los dos países de pasado nazi. Vid. FAY, Jennifer M.: *The Business of Cultural Diplomacy: American Film Policy in Occupied Germany, 1945-1949*, University of Wisconsin, Madison, 2002 (tesis doctoral inédita); CULBERT, David: “American Film Policy in the Re-Education of Germany After 1945”, en PRONAY, Nicholas y WILSON, Kreith (eds): *The Political Re-Education of Germany and Her Allies*, Londres, Croom Helm, 1985, pp. 173-202; y WAGNLEITNER, *Coca-Colonization...*, *op.cit.*

⁴⁶⁸ OB: “The Motion Picture Bureau. An Over-All Report”, Nueva York, 1/V/1944, pp. 10-11. NA, RG 208, entry 6B, box 1.

⁴⁶⁹ Durante los primeros meses de posguerra, la única forma en que las películas podían llegar a territorio liberado era a través de cargos militares, lo que otorgaba al OWI la oportunidad de visionar las películas para decidir sobre la “idoneidad” de su exhibición. Esa actitud produjo numerosas quejas en la industria. Sirva de ejemplo, Phil Reisman (RKO) a N. O. Rathon (MPPDA): “List of Pictures Which Were Declared by OWI Unsuitable for Liberated Areas”, 8/V/1945. MHL, SC-MPAA, reel 10. Como muestra de la improvisación y falta de criterio que guió la acción del OWI en esos momentos, cabe destacar que entre las películas vetadas se encontraba “Mr Lucky” (RKO, 1943), filme que sí había sido autorizado por la agencia para su exhibición en la España neutral un año antes.

dificultaron su objetivo durante la inmediata posguerra. Para garantizar la conversión de los beneficios obtenidos en ese mercado era necesaria la colaboración del gobierno dada la ruinoso situación del país. A cambio, la industria "sólo" podía ofrecer la sumisión de sus películas a las necesidades propagandísticas establecidas por su gobierno en el territorio ocupado. El entendimiento tardaría en llegar más de lo esperado⁴⁷⁰.

El *Informational Media Guarantee Program* (IMGP), una sección de la *Foreign Assistant Act* de abril de 1948, pretendía favorecer la presencia de los medios de comunicación norteamericanos en el extranjero adelantando los dólares con los que los importadores debían satisfacer la deuda generada⁴⁷¹. Bautizado extraoficialmente como el "Plan Marshall de la Información", el IMGP había sido inicialmente ideado en exclusiva para el sector editorial. Sin embargo, Hollywood consiguió en el último momento su inclusión en el caso de los territorios ocupados, especialmente Alemania (que concentraría más de un 80% de las garantías cinematográficas). A cambio, la industria aceptó por primera vez en tiempos de paz que sólo las películas seleccionadas por las autoridades norteamericanas podrían disfrutar de la garantía de convertibilidad (podía exportar por tanto cintas fuera de ese programa, aunque con el riesgo de presenciar como sus beneficios eran congelados a falta de divisas). Un comité de la *Economic Cooperation Administration* (ECA) se encargó de seleccionar el material a partir de las sinopsis realizadas a propósito por *The National Board of Review* (que repetía papel tras la experiencia con el OWI), *The National Legion of Decency*, *The Protestant Film Commission*, *The General Federation of Women's Clubs*, *The Monthly Film Bulletin*, *The Army Screening Reports*, *The Library of Congress* (que contaba con los informes elaborados por el MOMA para el OWI) y *The Motion Picture Board of Education of New York*⁴⁷². Sólo en 1950, seis de las *majors* se aseguraron más de dos millones y medio de dólares por la comercialización de películas en Alemania por esa vía⁴⁷³. A cambio, el gobierno

⁴⁷⁰ WAGNLEITNER, "American Cultural Diplomacy, the Cinema...", *cap.cit.*, pp. 202-203.

⁴⁷¹ IMGP-History Project: "A History of the Information Media Guarantee Program", Washington D.C., 25/VII/1971. NA, RG 306, entry E1066, box 184.

⁴⁷² Hoy pueden consultarse buena parte de esas sinopsis en NA, RG 469, entry 47, boxes 1 y 2.

⁴⁷³ ECA a MICOOG (Fuerzas de Ocupación en Alemania): "Guaranty contracts for 1950", París, 5/VII/1950. NA, RG 469 entry 1037, box 1. *UA* y *Columbia* no recibieron garantía alguna. Al resto de

norteamericano obtuvo derecho de veto sobre buena parte de los contenidos emitidos. La supervisión temática de las exportaciones de Hollywood por parte de su gobierno no se extendió a la mayor parte de Europa. La experiencia de la IMGP representó el máximo de la colaboración a la que estaban dispuestas a llegar ambas partes.

El nacimiento de la MPEA.

A los pocos meses de haber entrado su país en guerra, la MPPDA comenzó a trabajar en las posibilidades comerciales que la victoria podía suponer para sus intereses exteriores⁴⁷⁴. El gobierno federal, consciente de los planes de la industria y concentrado en obtener su cooperación en el esfuerzo bélico, realizó varios guiños a la MPPDA. A principios de 1943 el Departamento de Comercio recuperó una división cinematográfica en su seno, colocando a su frente a un viejo conocido de la industria Nathan D. Golden. Aunque ese departamento había perdido las competencias en comercio exterior hacía unos años, seguía representando una buena plataforma para acceder a la División de Telecomunicaciones, el ente competente en materia de comercio exterior cinematográfico dentro del Departamento de Estado. La presencia de George E. Canty en su seno era garantía de diálogo.

Las gestiones de la MPPDA ante el Departamento de Estado se intensificaron a partir del otoño de 1943. Hays puso por escrito las demandas de la industria en forma de memorando para el Secretario de Estado⁴⁷⁵. Una cifra destacaba entre sus argumentos: el 40% de los ingresos de la industria procedían del mercado exterior antes de la guerra. Hays afirmaba que ese era el margen justo por el cual el negocio cinematográfico resultaba rentable. Es decir, sin comercio exterior, no habría negocio, no habría industria. El Departamento de Estado se mostró receptivo. Pocos meses después, todas y cada una de las misiones diplomáticas en el extranjero recibieron el encargo de permanecer vigilantes ante un posible repunte del proteccionismo cinematográfico tras el fin

mayors se unieron como beneficiarias las productoras independientes *Goldwyn Productions* y *Eagle Lion Films*.

⁴⁷⁴ Sirva de ejemplo el documento interno "Our Governments Activities...", *doc.cit.*, p. 5.

⁴⁷⁵ Hays al Secretario de Estado: "Memorandum Regarding Government Co-Operation in Maintaining Foreign Markets for American Motion Pictures", Nueva York, 21/X/1943. NA, RG 59, DF 800.4061 MP/332.

de la contienda⁴⁷⁶. En ese documento quedaban plasmadas buena parte de las tesis tradicionales ("trade follows the film") y contemporáneas de la industria (dependencia del mercado exterior). Mientras consulados y embajadas preparaban sus respuestas, la MPPDA intensificó su campaña "informativa" en Washington, centrándose en relatar las afrentas sufridas y terminando por solicitar, abiertamente, "la inmediata y urgente intervención del Departamento de Estado"⁴⁷⁷. De esa cosecha destacó un documento firmado por el propio Hays en octubre de 1944, en el cual se enumeraban los problemas de la industria para repatriar sus beneficios del exterior, poniendo así encima de la mesa la que sería preocupación fundamental de la industria en la inmediata posguerra⁴⁷⁸.

El nerviosismo ante lo que podía deparar la posguerra se hizo evidente a lo largo de 1945 en el seno de la industria, que respondió al fin del conflicto con cambios organizativos importantes. Hays capituló al frente de la MPPDA un mes después de hacerlo Japón frente a Estados Unidos. Eric Johnston, hasta hacía poco Presidente de la Cámara de Comercio de Estados Unidos y cabeza visible del Partido Republicano, fue nombrado su sucesor⁴⁷⁹. Al mismo tiempo, la MPPDA se refundó como *Motion Picture Association of America* (MPAA). Pese a que los motivos que habían impulsado el cambio eran muy variados, el factor exterior tenía una importante responsabilidad en ello. Johnston dejó patente en su primer informe anual ante los asociados la importancia del comercio exterior en su acción⁴⁸⁰. Todavía hoy, la asociación justifica su creación como respuesta a la

⁴⁷⁶ "American Motion Pictures in the Postwar World", *doc.cit.*

⁴⁷⁷ Carl A. Milliken (MPPDA) a Francias C. de Wolf (División de Telecomunicaciones): "memorando Relative to the Economic and Political Importance of the Distribution of American Motion Pictures Abroad and the Restrictions Now Imposed on Such a Trade by Foreign Governments", Nueva York, 23/V/1944; Fayette W. Allport (MPPDA) a George R. Canty (División de Telecomunicaciones): "Summary of Various Restrictive Measures Now in Force in Foreign Countries, and Those Which Were in Force in Axis and Axis-Occupied Countries, Which Impede the Distribution of Motion Pictures", Nueva York, 11/VII/1944. NA, Rg 59, DF 800.4061 MP/471 y MP/7-144; MHL, SC-MPAA, reel 9.

⁴⁷⁸ Will H. Hays al Secretario de Estado: "Memorandum Relative to the Foreign Exchange Problem of the American Motion Picture Industry", Nueva York, 12/X/1944. NA, RG 59, DF 800.4061 MP/10-1244; MHL, SC-MPAA, reel 10.

⁴⁷⁹ Para un acercamiento a la figura de Johnston, vid: MAY, Lary: *The Big Tomorrow and the Politics of Cold the American Way*, Chicago, Chicago University Press, 2000; TRUMPBOUR: *Selling...*, *op.cit.*, pp. 89-90.

⁴⁸⁰ Vid. JOHNSTON, Eric: *The Motion Picture on the Threshold of a Decisive Decade. Annual Report (Twenty-Fourth Year) to the Motion Picture Association of America, Inc.*, 25/III/1946, p. 42.

situación de amenaza proteccionista que, supuestamente, se cernía sobre el comercio cinematográfico internacional en la posguerra⁴⁸¹.

Compuesta por más de una treintena de compañías –incluidas subsidiarias del sector como la *Radio Corporation of America*, *Eastman Kodak* y *Western Electric*– el poder en la MPAA seguía concentrado en las ocho grandes productoras. Con la colaboración activa de Hays, éstas habían decidido independizar su acción exterior del resto de la industria mediante una compañía comercial independiente a la MPAA. Los motivos eran variados:

To protect our foreign revenues our companies must be prepared to take joint action in foreign countries to an extent which is only legally possible through an Export Trade Association formula. Some of the most urgent reasons are: Extremely nationalistic temper of re-established nations; Government film monopolies; Russian domination of Eastern Europe to the exclusion of American films; Discriminatory taxes and other restrictive measures against American films; Over supply of available product which will swamp the markets if unregulated, and can only be regulated by an Export Trade Association on our part, or by restrictive measures on the part of individual governments⁴⁸².

La legislación comercial jugaba en favor de las *majors*. La *Webb Export Trade Act* de 1918 –también conocida como *Webb-Pomerane Act*– permitía la conformación de conglomerados empresariales dedicados a la exportación. Su principal atractivo residía en la habilitación de sus accionistas para ejercer prácticas monopolísticas vetadas en el mercado doméstico, así como la posibilidad de adaptar y actualizar libremente tanto el marco geográfico como temporal de su vigencia. Es necesario recordar que en ese preciso instante el modelo empresarial de las ocho grandes estaba siendo enjuiciado a iniciativa de los productores independientes por violación de la *Sherman Anti-Trust Act*. Sorprendentemente, la única obligación legal que las *majors* debían cumplir bajo la *Webb-Pomerane Act* era ofrecer la participación equitativa al resto de compañías del sector. Tras cumplir con los requisitos legales establecidos, el 5 de junio de 1945 *Columbia Pictures Inc.*, *Loew's Inc.*, *Paramount International Films*, *RKO Radio Pictures Inc.*, *Twentieth Century Fox Inc.*, *United Artists Corporation*, *Universal International Films Inc.* y *Warner Brothers Inc.* registraron la *Motion Picture*

⁴⁸¹ <http://www.mpaa.org/about/>

⁴⁸² William H. Hays a C. F. M (MPPDA): "Re: Export Trade Association", Nueva York, 3/V/1945. MHL, SC-MPAA, reel 10.

Export Association Inc. (MPEA). Johnston fue nombrado su primer presidente. Cuando pocos meses después fue aupado a la jefatura de la MPAA, el conjunto de la industria tomó conciencia de que las *majors* no tenían intención alguna de compartir el pastel exterior.

Inicialmente creada para operar en Holanda y Checoslovaquia, las *majors* pronto desenmascararon sus planes para la MPEA al extender su radio de acción al conjunto del viejo continente. Para ejecutar sus planes, que pasaban por alistar al Departamento de Estado para su causa, Johnston incidió en la política de personal iniciada por Hays consistente en fichar diplomáticos y personajes influyentes en la esfera política. Gerald G. Mayer, diplomático de carrera, fue nombrado al frente del departamento internacional de la MPAA en sustitución de Herron; Fayette W. Allport, también diplomático de carrera, fue situado al frente de la oficina europea. Semejante estrategia respondía a un doble propósito: ante el elitista Departamento de Estado, las puertas se abrían con mayor facilidad si quien llamaba pertenecía al mismo club selecto; ante los gobiernos extranjeros, el curriculum de los representantes de la industria buscaba dotar a las negociaciones de un aire de oficialidad bilateral de carácter intimidatorio⁴⁸³. Esas tácticas fueron denunciadas por los productores independientes. Aunque miembros de la MPAA, los más importantes independientes se asociarían bajo la *Society of Independent Motion Picture Producers* (SIMPP)⁴⁸⁴ con el objetivo de atar en corto la acción exterior de la MPEA.

¿Washington al servicio de Hollywood?

The approach to the foreign government concerned must be on behalf of the entire industry and relief secured through the good offices of our own government, especially the State Department. Our International Department keeps informed about such problems and undertakes to mobilize the necessary action. The Manager of the Department visited Washington 22 times in 1945 for conferences with government officials and with foreign diplomatic representatives⁴⁸⁵.

⁴⁸³ SWANN, "The Little State Department...", *art.cit.*, p. 4

⁴⁸⁴ Fueron también ocho los fundadores del SIMPP en 1941, todos ellos estrellas contrastadas en el Hollywood de la época: Charlie Chaplin, Walt Disney, Samuel Goldwyn, Alexander Korda, Mary Pickford, David O. Selznick, Walter Wanger y Orson Welles. Para la única aproximación global a la actividad de la asociación, vid. ABERDEEN, J. A.: *Hollywood Renegades. The Society of Independent Motion Picture Producers*, Los Angeles, Cobblestone, 2000.

⁴⁸⁵ JOHNSTON, *The Motion Picture on the Threshold...*, *op.cit.*, p. 43.

La industria cinematográfica intensificó considerablemente sus contactos cerca del Departamento de Estado durante el primer lustro de posguerra. La gran baza de la MPEA en las negociaciones comerciales que se preveían era la utilización combinada de presiones económicas y diplomáticas. Para ello era ineludible la cooperación de su gobierno; bien activa, mediante la conducción de las negociaciones y reclamaciones por parte de los diplomáticos del Departamento de Estado; bien de forma indirecta, permitiendo a la MPEA actuar como un brazo más del gobierno. La segunda opción sería la que acabaría por imponerse, dando lugar a la definición de la MPEA como a *Little State Department*. Ambas partes optaron por esa fórmula tras comprobar el perjuicio que, en términos de imagen, producía la plena implicación del gobierno norteamericano con los intereses de la industria, tanto para Hollywood, como para Washington. Veamos como se produjo la evolución de una situación a la otra.

Terminada la guerra pronto se hizo evidente que los intereses corporativos chocaban con los intereses nacionales ligados a la reconstrucción del viejo continente y su “vacunación” contra el comunismo. Con una economía europea devastada por la guerra, los planes expansivos de la industria amenazaban tanto la política como la imagen de Estados Unidos. Especialmente sensible resultaba la cuestión de la reconstrucción de las industrias locales y la repatriación de los beneficios producidos por la explotación de las películas. Ya durante la guerra, la MPPDA había presionado tanto al Departamento de Estado como al gobierno británico para introducir el cine en la *Lend-Lease Act*, así como para incrementar los porcentajes transferibles. En el caso de Alemania, los grandes magnates de la industria ni siquiera se molestaron en disimular sus intenciones:

...if it is true, as Field Marshall Montgomery stated, that “he who controls the cinema, controls Germany”, and if it is true, as others have stated, that “films are as strong as bullets”, and if the Allies will not permit Germans to rebuild the munitions industry, they should not be permitted for any reason, even if temporary, to rebuild a motion picture industry⁴⁸⁶.

En un primer momento, las cosas fueron relativamente sencillas para Hollywood en los principales mercados de continente, con la particularidad ya

⁴⁸⁶ Jack L. Warner a Francis S. Harmon (Vicepresidente Ejecutivo del *War Activities Committee*), 10/VIII/1945. Adjunto a “Report of Motion...”, *doc.cit.* MHL, SC-MPAA, reel 10.

mencionada de la Alemania ocupada⁴⁸⁷. Por su parte, Italia ni siquiera puso a prueba el vínculo entre Hollywood y Washington durante todo el periodo de posguerra⁴⁸⁸. Francia tampoco pudo o supo poner de manifiesto los límites de esa colaboración. Acuciado por las necesidades de la población y probablemente acosado por la beligerancia con la que los sectores conservadores norteamericanos (incluido Johnston) juzgaron la posibilidad de cualquier tipo de cesión comercial ante un político socialista, Léon Blum aceptó rebajar la cuota de pantalla francesa a mínimos humillantes a cambio de la ayuda económica norteamericana el 28 de mayo de 1946⁴⁸⁹. La posición maximalista norteamericana respondía a los movimientos proteccionistas detectados en el país galo, cuyos pasos en esa dirección podían servir de ejemplo para otros mercados menores, pero igualmente convulsos, como el holandés⁴⁹⁰.

Una actitud similar sostuvo la MPEA hacia el Reino Unido. El país británico continuaba representando la joya de la corona del comercio exterior de Hollywood en la inmediata posguerra. Por ello, la industria norteamericana reaccionó con firmeza a los movimientos proteccionistas británicos, singularizados por la decisión del gobierno laborista de aumentar las tarifas aduaneras a la importación de películas así como de congelar tres cuartas partes de los beneficios producidos por éstas. En el fondo latía la crisis de divisas extranjeras que sufría la economía británica⁴⁹¹. La reacción de la MPEA fue virulenta. Johnston creía, con acierto probablemente, que en el caso de ceder ante el principal aliado de Estados Unidos y a la vez mayor mercado de la industria, otros países europeos se animarían a tomar medidas semejantes. La MPEA decretó un boicot total de exportaciones destinado a ahogar la economía cinematográfica de las islas, dependiente de la exhibición. La ofensiva de la industria se trasladó también al plano ideológico, acusándose al gobierno británico de adoptar políticas socialistas. Johnston llegó a plantear al Presidente Truman la posibilidad

⁴⁸⁷ TRUMBOUR, *Selling Hollywood...*, *op.cit.*, pp. 99-107.

⁴⁸⁸ WAGNLEITNER, "American Cultural Diplomacy: the Cinema...", *cap.cit.*, p. 202.

⁴⁸⁹ Las películas americanas podrían proyectarse en las salas galas todos los días del año salvo una semana de cada mes. Vid. JEANCOLAS, Jean-Pierre: "L'arrangement: Blum Byrnes a l'épreuve des faits. Les relations (cinématographiques) franco-américaines de 1944 a 1948", *1895*, nº 13 (diciembre 1993), pp. 3-49; HUBERT-LACOMBE, Patricia: "L'accueil des films américaines en France pendant la guerre froide (1946-1953)", *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, vol 31 (1986), pp. 301-313.

⁴⁹⁰ JARVIE, "The Postwar Economic...", *cap.cit.*, pp. 164.

⁴⁹¹ SWANN, "Hollywood In Britain...", *cap.cit.*, pp. 105-120; TRUMBOUR, *Selling...*, *op.cit.*, pp. 200-208.

de algún tipo de declaración ligando la ayuda económica a la retirada de la *Ad Valorem Tax*, algo a lo que Truman se negó. El Departamento de Estado, consciente de la importancia de la crisis monetaria británica tampoco se prestó a las intenciones de la MPEA. Serían factores internos los que acabaron doblegando al gobierno laborista. La reciente entrada en vigor del Acuerdo General sobre Aranceles Aduaneros (GATT) ofreció una salida digna al gobierno británico, que retiró la norma y llegó a un acuerdo con la MPEA y el SIMPP en marzo de 1948 por el cual se cifraba un contingente cuantitativo y se regulaba tanto el uso de los fondos bloqueados en Gran Bretaña como el ritmo de repatriación de beneficios.

La negociación de las cláusulas cinematográficas del GATT marcó el punto de inflexión entre la colaboración del Departamento de Estado y la MPEA en la inmediata posguerra. La apuesta de la industria por llevar sus problemas comerciales en el extranjero a los organismos económicos internacionales se debió a un intento de aprovechar la formulación de la doctrina del *Free Flow of Information* como vía para contener la escalada proteccionista que se vislumbraba en Europa. En julio de 1946 el Departamento de Estado estableció un *Committee on Freedom of Information* con el objeto de fijar la posición oficial norteamericana ante las trabas internacionales a la libertad de información⁴⁹². Paralelamente, la Comisión Nacional para la Organización para la Ciencia, la Cultura y la Educación de las Naciones Unidas (UNESCO) inició una ronda de contactos con la industria de la comunicación (editoriales, prensa escrita, radio y cine) a fin de diseñar la estrategia estadounidense en el organismo. Por primera vez en la historia del Departamento de Estado, un grupo de intereses privados recibió autorización para asesorar continuamente a los delegados gubernamentales en una conferencia internacional⁴⁹³. Eric Johnston y Donald Nelson (Presidente de la SIMPP) se encontraron entre los asesores. Sin que sirviese de precedente, ambos coincidieron en sus demandas ante la Comisión: las

492 Departmental Announcement 153, "Establishment of FOI Committee", Washington D.C., 12/VII/1946. Una de las primeras decisiones del comité fue encargar un informe sobre la situación concreta de la libertad de información en los estados más representativos en su represión, entre los que se incluyó a España. Informe nº 4112.1, Office of Intelligence Coordination and Liaison (Departamento de Estado): "Barriers to Freedom of Information", 25/IX/1946. NA, RG 353, Freedom of Information Committee, 1944-47, Box 97.

493 Así lo señalaban en el propio Departamento de Estado. NA, RG 59, DF 811.42700 (F) 11-146.

barreras al comercio cinematográfico debían ser objeto de discusión de los foros económicos internacionales como la Organización Internacional del Comercio (ITO), el Fondo Monetario Internacional (FMI) o el Banco Internacional para la Reconstrucción y el Desarrollo (BIRD), y no en la UNESCO, donde se temía que el discurso sobre la independencia y la identidad cultural desviase la atención sobre la dimensión económica del asunto⁴⁹⁴.

La industria se salió con la suya y Estados Unidos introdujo el debate sobre las restricciones al comercio cinematográfico en las sesiones fundacionales del GATT celebradas en Ginebra y La Habana durante 1946 y 1947⁴⁹⁵. Las negociaciones que concluyeron en la redacción del capítulo dedicado a la industria cinematográfica, el número 19, fueron agotadoras⁴⁹⁶. Las discusiones se concentraron sobre que tipo de medidas proteccionistas serían consideradas legales a fin de ofrecer un marco comercial estable a la industria cinematográfica. Johnston acudió a la cita con la intención de obtener la eliminación paulatina de todo tipo de barreras comerciales. Empero, concienciada de que los estados europeos no renunciarían a ellas de golpe y de los problemas en Gran Bretaña, la MPAA accedió a realizar dos concesiones importantes. La primera fue aceptar las cuotas de pantalla. La segunda consistió en tolerar los contingentes cuantitativos a la importación siempre que, y esto era fundamental, el estado involucrado sufriese serios problemas en la estabilidad de su balanza de pagos (como era el caso del Reino Unido en 1947/48), algo que debía ser certificado por el FMI (donde Estados Unidos disponía de una mayor cuota de poder que en el GATT). La delegación norteamericana vendió el resultado como una victoria para la industria:

Our most important gain is the assurance that in future no new restrictions or discriminations of any kind affecting motion pictures will be imposed by the nations which are Members of the International Trade Organization, with the sole exception of new screen quotas imposed by nations for the legitimate protections of a domestic industry. [...] the charter definitely outlaws several

⁴⁹⁴ *Committee of Consultants to the Department of State: "The Mass Media and UNESCO"*, 20/IX/1946. NA, RG 353, Freedom of Information Committee, 1944-47, box 87.

⁴⁹⁵ Las conversaciones de La Habana concluyeron con la firma de un acuerdo sobre tarifas y aranceles entre 23 países, entre los que se encontraban Bélgica, Checoslovaquia, Francia, Luxemburgo, Holanda, Noruega, el Reino Unido y Estados Unidos. Vid. ZEILER, Thomas W.: *Free Trade, Free World: The Advent of GATT*, Wilmington, University of North Carolina Press, 1999, pp. 131-158.

⁴⁹⁶ JARVIE, "The Postwar Economic...", *cap.cit.*, pp. 164-168; SWANN, "The Little State Department...", *art.cit.*, pp. 6-8.

types of restrictions now imposed in various countries and which might be imposed by other countries in the future. The most important of these are: (a) Discriminatory internal taxation; (b) Renter and distributor quotas; (c) Import quotas, except those permitted by the Charter temporarily for balance of payments reasons; (d) Quotas reserving a portion of the market for films of a specified origin other than domestic; (e) Miscellaneous regulations or requirements which discriminate against foreign films by treating them on a different basis than domestic films⁴⁹⁷.

La actitud prepotente de Johnston en las negociaciones cinematográficas con Francia y Gran Bretaña animó a los productores independientes a extender su batalla con las *majors* al terreno internacional. La primera decisión en ese sentido fue imitar la política de personal de la MPEA y elegir a un personaje influyente como nuevo presidente del SIMPP. Ellis G. Arnall, antiguo gobernador de Georgia y figura destaca del Partido Demócrata –que acababa de vencer las presidenciales de 1948– fue el elegido. Arnall se había destacado tanto en su carrera política como profesional por su lucha contra intereses monopolísticos⁴⁹⁸.

Su estrategia al frente del SIMPP respondió a esos planteamientos. Desde la premisa de que una asociación privada –por la MPEA– no tenía derecho alguno a negociar acuerdos comerciales en nombre del conjunto de la industria; Arnall trató de involucrar al Departamento de Estado en las negociaciones cinematográficas con los países extranjeros como garante de la defensa de los intereses del conjunto de la industria. Pronto tuvo oportunidad de poner a prueba su estrategia. En marzo de 1949 la MPEA cerró un acuerdo con la industria cinematográfica británica destinado a regular la importación de sus películas a través de un consejo integrado por ambas partes, lo que ponía en peligro la porción de mercado que se había asegurado el SIMPP un año antes. Tras entrevistarse con el Presidente Truman y el nuevo Secretario de Estado, Dean Acheson, Arnall interpuso una denuncia judicial por comportamiento monopolístico contra el consejo recién creado. Al mismo tiempo inició una virulenta campaña en círculos industriales y periodísticos:

“SIMPP insists”, he continued, “and President Truman agrees, that the place of the American motion-picture industry in the world is much too important to be handled as though it were the private hunting ground of a handful of monopolists. Any action which affects it outside our borders is a Government

⁴⁹⁷ Don C. Bliss (Embajada de Estados Unidos en Londres) a Winthrop G. Brown (Departamento de Estado), “Film Negotiations”, 27/VIII/1947, pp. 14-15. MHL, SC-MPAA, reel 11.

⁴⁹⁸ ABERDEEN, *Hollywood Renegades...*, *op.cit.*, pp. 173-180.

matter of grave concern to our Government and should be handled through proper Government channels and not by a group of self-appointed, would-be dictators”⁴⁹⁹.

The proper approach to the foreign problem is this: (1) Get rid of the idea of private deals with foreign industries and foreign governments. (2) Insist that our Government has a primary responsibility in representing the entire American industry; [...]. (3) Determine that no illegality will be countenanced on the part of any segment of the motion picture industry in attempting to arrange private deals and agreements with other governments and private business interests in other countries... (4) The American industry must never agree to a direct subsidy levied against American producers for the benefit of foreign motion picture production. [...] ⁵⁰⁰.

Cuando la tensión estaba por todo lo alto, Acheson intervino forzando la intermediación del Departamento de Estado para asegurar un acuerdo que garantizase atención a todos los intereses en juego⁵⁰¹. Como comprobaremos en el caso español, el marcaje del SIMPP a la labor internacional de la MPEA continuó activo durante la década siguiente.

El Departamento de Estado había dejado claro para finales de los años cuarenta que su apoyo a la industria cinematográfica, y en concreto a la MPEA, no sería incondicional e ilimitado. Más allá de la justa toma de distancia en el conflicto protagonizado por independientes y *majors*, donde Washington mostró mayor firmeza fue en su negativa a ligar la ayuda económica a la reconstrucción europea con los problemas económicos de la industria cinematográfica. El propio Truman lo había dejado claro durante el boicot de exportaciones al Reino Unido. Cuando un año más tarde el *Screen Actors Guild* solicitó la inclusión de una enmienda en la *Foreign Assistance Act* (FAA), por la cual la ECA se reservase el derecho a congelar la ayuda económica a cualquier país que restringiese el intercambio de “ideas”, el Departamento de Estado no dudó:

We would be very opposed, to such an amendment because if we insist that a country permit a freer use of dollars for the admission of American Motion Pictures this inevitable means that fewer dollars will be available for other American goods and services. [...] If many such amendments were made to the FAA, or the Enabling Appropriation Act, I think we would be hopelessly side-tracked from our main objective of promotion European Recovery and

⁴⁹⁹ Declaraciones de Arnall citadas en “Film Council Aims Opposed By Arnall”, *The New York Times*, 12/V/1949.

⁵⁰⁰ Discurso de Ellis Arnall ante representantes del MOIC, Hollywood, 15/VI/1949. http://www.cobbles.com/simpp_archive/simpp_1949address.htm

⁵⁰¹ ABERDEEN, *Hollywood Renegades...*, op.cit., pp. 180-184; John Mc Carthy (MPEA) a Sidney Schreiber (abogado de la MPEA), 18/V/1949. MHL, SC-MPAA, reel 14.

helping these countries to become independent of U.S. financial aid by 1952⁵⁰².

3.1.2. MPEA *versus* estado franquista.

Entre 1945 y 1950, la España del aislamiento internacional fue el único estado de Europa occidental que resistió con éxito los embates de la todopoderosa industria cinematográfica norteamericana. Comprobado el *numantinismo* negociador español, la MPEA terminó por basar su estrategia española en dos pilares poco originales: obtener la máxima colaboración de la Embajada de su país; y mantener la hegemonía en el mercado al menor coste posible con el propósito de aprovechar una futura mejora en la coyuntura bilateral para imponer sus condiciones.

Primer contacto, primer desencuentro.

A primeros de agosto de 1945, el máximo representante de la todavía MPPDA en Europa (meses después se convertiría en MPAA/MPEA) recibió orden de aparcarse otros problemas y partir hacia Madrid⁵⁰³. La situación internacional y bilateral era muy delicada entonces. Tras la exclusión de España de las Naciones Unidas, el régimen franquista permanecía a la espera de que se concretasen las posiciones de Francia, Gran Bretaña y, sobre todo, de la nueva superpotencia mundial, Estados Unidos. Las *majors* querían aprovechar el *impasse* bilateral para mejorar su situación. Fayette W. Allport partió hacia España con la misión de cerrar un acuerdo comercial entre España y sus ocho representadas por un año de duración. Sus objetivos eran cuatro: acabar con el sistema de licencias de importación vigente; obtener vía libre para que las filiales pudiesen comercializar las películas en régimen de porcentaje; recuperar el control sobre los beneficios económicos (repatriaciones y uso del dinero bloqueado); y aumentar el número de películas importadas.

Las compañías cinematográficas daban por supuesto el respaldo de la representación diplomática de Estados Unidos en Madrid. Sin embargo, y a

⁵⁰² James A. McCullough (Director Fiscal, *Trade Policy Division*) a Russell P. Andrews (Special Assistant to the President, White House), Washington D.C., 20/V/1949. NA, RG 469, entry 235, box 90. La *Screen Actors Guild* estaba presidida en esos momentos por el conservador Ronald Reagan, quien pronto destacó por su entusiasta colaboración en la "caza de brujas" que tiñó de gris al Hollywood de la época.

⁵⁰³ Allport a Milliken, Londres, 3/VIII/1945. MHL, SC-MPAA, reel 10.

diferencia de lo que había ocurrido durante el periodo 1942/1945, la Embajada no actuó como parte, sino como mediadora. Al fin y al cabo, la importancia del cine comercial en la estrategia financiera y propagandística de la legación había quedado devaluada con el final de la guerra. La Embajada dio todas las facilidades posibles a Allport, incluido el uso del servicio postal del Departamento de Estado, pero no pasó de ahí. El contexto bilateral privaba a esa cooperación del carácter intimidatorio que tan efectivo se demostró en el resto de Europa occidental. Incluso, podría afirmarse que el simbolismo político de un posible acuerdo acabaría jugando en contra de los intereses de la industria durante las negociaciones de 1945, criticada por los sectores liberales de su país por negociar con la dictadura franquista. España era una excepción en la Europa de posguerra, también en el terreno cinematográfico.

La decisión de las *majors* de optar por la vía negociadora en el caso español contrastó con la posición de firmeza adoptada en países como Holanda, Francia o Gran Bretaña. Las presiones comerciales se limitaron al suministro de película virgen a la industria española, paralizado desde mediados de 1945. Pese a que se trataba de un boicot oficial, en realidad éste siempre dependió de la voluntad de las compañías norteamericanas, que contaban con la colaboración de las dos principales productoras mundiales. *Kodak* y *Dupont* no tenían intención alguna de perjudicar los intereses de sus principales clientes y futuros socios en la MPAA. Con la producción española sedienta de material, en Hollywood estaban convencidos de que sus interlocutores españoles serían más receptivos a sus demandas.

Allport fue autorizado por las compañías a ofrecer película virgen a cambio de reformas legislativas, dólares –para las repatriaciones– y más permisos de importación. Pero esa estrategia tenía fecha de caducidad, y estaba a punto de cumplirse. En cuanto Inglaterra, Francia y Bélgica recuperasen el ritmo productivo anterior a la guerra, España podría encontrar el material que necesitaba en el continente, limitando así los efectos de un boicot de ese tipo. Los cálculos de la Embajada y del Departamento de Estado pronosticaban que España podría comenzar a comprar material europeo en cantidades importantes

a partir de 1946⁵⁰⁴. Había que negociar lo antes posible. El mismo día que Allport aterrizó en Madrid, el Secretario de Estado dio permiso a Armour para reforzar la posición negociadora de la industria ligando los futuros suministros de película virgen a un acuerdo satisfactorio⁵⁰⁵.

La posibilidad de un acuerdo se percibió de manera diversa en el seno del gobierno y la industria españoles. En el MAE, y probablemente también en la Jefatura del Estado, el cálculo se hizo en todo momento en términos de rédito político. Siempre que el discurrir de las relaciones bilaterales lo permitiese, el acuerdo podría ser presentado como un gesto ante la nueva superpotencia. En la industria, las posiciones no habían cambiado. Productores y distribuidores, por un lado, temían las consecuencias de una salida negociada sobre sus respectivos intereses, dependientes del sistema de importación vigente. Los exhibidores, por su parte, se mantenían como los principales valedores de un acuerdo que garantizase la afluencia de más y mejores películas.

Las posturas en el seno del gobierno español tampoco se habían modificado. La posición más compleja era la del MIC, dirigido desde el 18 de julio por Juan Antonio Suanzes⁵⁰⁶. El enorme déficit de la balanza de pagos se había acrecentado tras el freno del programa de compras preventivo aliado, por lo que la posibilidad de comprometer una cifra de dólares para pagar la importación de películas preocupaba en el ministerio, especialmente en el IEME. Al mismo tiempo, se compartía con los norteamericanos el deseo de acabar con la corrupción imperante en el sector cinematográfico, por lo que no se veía mal una posible reforma del sistema de importación y fomento. Bancos, funcionarios, empresas y particulares habían convertido el negocio cinematográfico en una sangría de divisas para la economía nacional que exigía medidas drásticas. Ese argumento sería suficiente para justificar la negociación con los norteamericanos. A cambio, el MIC tuvo que aceptar la imposición de dos contrapartidas

⁵⁰⁴ En septiembre de 1945 el gobierno español llegó a un acuerdo de compra con *Gevaert* que propició la inmediata protesta formal de la Embajada de Estados Unidos ante la representación belga en Madrid. Armour ante la Embajada del Reino de Bélgica, Madrid, 10/IX/1945. NA, RG 84, FSP Madrid, 1945 CGR 840.6

⁵⁰⁵ Tel. nº 1537., Secretario de Estado en funciones a Armour, Washington D.C., 12/IX/1945. NA, RG 84, FSP Madrid, CGR 1945, 840.6.

⁵⁰⁶ La prensa Norteamérica interpretó la llegada de Suanzes al MIC como fundamental para el inicio de conversaciones. "Spain to Give U.S. 65% Film Quota", *The New York Times*, 6/IX/1945.

destinadas a satisfacer los intereses de los influyentes productores españoles: la retirada de CIFESA de las listas negras aliadas –el peso de Casanova en el SNE todavía se hacía notar– y la garantía de suministro de película virgen, tanto para los productores nacionales como para el NO-DO⁵⁰⁷. Ambas cuestiones dependían pues del gobierno estadounidense y no de la industria, por lo que puede intuirse el deseo español de presentar un posible acuerdo como una victoria diplomática. Los exhibidores no perdieron el tiempo en mostrar su alineamiento con las tesis norteamericanas⁵⁰⁸, aunque para entonces estaba claro que carecían de influencia significativa en cualquiera de las instancias competentes en materia cinematográfica.

Las conversaciones se iniciaron a finales del verano. Tras una entrevista exploratoria entre Suanzes y Armour, Allport y Lapuerta, ahora Subsecretario de Industria y Comercio, tomaron el testigo. El negociador estadounidense expuso con claridad las demandas de sus representados: concesión directa de los permisos de importación a sus filiales españolas; fin de la discriminación tarifaria y fiscal de la importación de películas norteamericanas; revisión a la baja de las tasas impuestas por la Ley del 19 de julio 1944; cupo de importaciones de 180 títulos anuales; repatriación de la mitad de los beneficios producidos por la explotación de esos filmes; liquidación inmediata de los fondos bloqueados desde la Guerra Civil; legalización de los contratos a porcentaje entre *majors* y filiales; libre importación de cortometrajes; permiso a la proyección comercial en versión original; y fin del monopolio informativo cinematográfico⁵⁰⁹. A cambio, Armour había comprometido ante Suanzes el levantamiento del embargo de película virgen en caso de acuerdo. Nada se decía sobre CIFESA. Lo que Allport sí dejó claro es que, en caso de fracaso, sus representadas reducirían las exportaciones a entre 40 y 50 títulos anuales fijando un precio único innegociable por película de 40.000 dólares por título, casi 4 veces lo que se venía pagando

⁵⁰⁷ Armour al Secretario de Estado, Madrid, 10/IX/1945. NA, RG 84, FSP Madrid, 1945 CGR 840.6.

⁵⁰⁸ Los exhibidores se reunieron con Suanzes pocos días antes de la llegada de Allport a Madrid para solicitarle la instauración de un cupo anual de importación de 130 películas estadounidenses. Tel. n.º 1880, Armour al Secretario de Estado, Madrid, 8/IX/1945. NA, RG 84, FSP Madrid, 1945 CGR 840.6.

⁵⁰⁹ Tel. n.º 1945, Allport a De Wolf (División Telecomunicaciones) y Milliken (MPPDA), Madrid, 19/IX/1945. NA, RG 59, DF 852.4061 MP/9-1945.

hasta entonces. Para tranquilidad española, la posibilidad de un boicot parecía excluida.

Las discusiones se concentraron pronto sobre los tres asuntos más problemáticos: los contratos a porcentaje, el cupo de películas y la repatriación de beneficios. Lapuerta comunicó que en lo relativo al último de esos asuntos, su gobierno no estaba dispuesto a considerar la posibilidad de fijar un porcentaje sobre el total. A cambio ofreció la fijación de una cantidad transferible anual de entre 1,6 y 2 millones de dólares. Tampoco se llegó a un acuerdo sobre cuales serían los supuestos en los que las compañías norteamericanas podrían emplear los fondos retenidos en el país. Allport propuso varias posibilidades siguiendo el modelo de un acuerdo recientemente alcanzado con los británicos, por el cual las ocho compañías tendrían derecho a utilizar los fondos bloqueados en España con diversos destinos: doblaje de películas destinadas a la exportación; compra de derechos de autor y explotación de películas españolas; contratación de personal artístico; adquisición de bienes inmuebles, concretamente salas cinematográficas; y "cualquier otro tipo de uso que implicase una transferencia indirecta de los bienes bloqueados", es decir, operaciones de compensación al modo de las realizadas con vino de Jerez pocos años antes⁵¹⁰.

Las presiones de Allport parecieron tener efecto. El 29 de septiembre las delegaciones redactaron un borrador provisional de dieciocho puntos⁵¹¹. Según el texto, Lapuerta había comprometido 120 permisos anuales (80 para las filiales y 40 para las distribuidoras españolas), y 1,5 millones de dólares para las transferencias producidas por títulos importados por las filiales más 500.000 dólares para las cintas importadas por distribuidoras independientes. Los contratos a porcentaje serían legales. En un paso adelante más por parte española, Arias Salgado, todavía responsable último del NO-DO, comunicó por escrito a la Embajada la disposición de su gobierno de estudiar una posible liberalización de los informativos cinematográficos en caso de acuerdo⁵¹². Tras varios días de deliberación, Suanzes accedió al texto a cambio de compromiso por escrito de

⁵¹⁰ Tel. nº 1973, Allport a De Wolf y Milliken, Madrid, 22/IX/1945. NA, RG 59, DF 852.4061 MP/9-2245.

⁵¹¹ Tel. nº 2059, Armour al Secretario de Estado, Madrid, 4/X/1945. NA, RG 59, DF 852.4061 MP/10-445; J. Erice (representante MAE en la delegación negociadora española) a Ackerman, Madrid, s.f. AITC, GC, caja 5562.

⁵¹² Gabriel Arias Salgado a Ackerman, Madrid, 5/X/1945. NA, RG 84, FSP Madrid, 1945 CGR 840.6.

que Estados Unidos facilitaría 10 millones de metros de película virgen un mes después de la entrada en vigor del acuerdo, prevista inicialmente para el 25 de octubre de ese mismo año, así como 14 millones más antes de la fecha de expiración del acuerdo. La pelota estaba ahora en el tejado de las grandes productoras norteamericanas.

El 5 de octubre Allport recibió respuesta desde nueva York. Sus representadas no aceptaban los términos del acuerdo provisional en dos de sus puntos: el número de películas ofrecidas a sus filiales, que consideraban escaso; y el montante de la cifra transferible anualmente. Las *majors* ofrecían dos salidas: 20 películas por empresa –es decir, un total de 160, el doble de lo ofrecido por los españoles– sin garantía de transferencia –con lo que los fondos quedarían bloqueados en su mayor parte; o 15 películas por empresa –120 en total– y garantía de repatriación de dos millones y medio de dólares. El pretexto era que aquellas compañías con filiales activas –todas salvo *Paramount* y *United Artists*– creían inviable la supervivencia de su actividad por debajo de esas cifras de negocio⁵¹³. Allport no compartía la posición de sus representadas, por lo que solicitó permiso para no transmitir esa posición a la espera de la respuesta adoptada en el Consejo de Ministros⁵¹⁴. El negociador norteamericano sostenía que el acuerdo era lo más lejos que se podía llegar en ese momento dado el clima político bilateral y la situación económica española:

I personally feel that the Agreement is a step in the right direction. I am by no means certain that the Spanish Council of Ministers will approve it however, as it represents a radical departure from previous principle and practice and the present political situation between Spain and the United States is hardly conducive to a friendly agreement on films or any other subject⁵¹⁵.

Allport insistió ante sus superiores en las bondades del texto. En cuanto a los puntos sensibles, sugirió que las películas reservadas a los distribuidores españoles podían ser vendidas en su mayor parte por las *majors*, aprovechando para colocar las peores películas y reservando así los mejores títulos para las filiales. De la misma manera, comunicó que el MIC estaba dispuesto a tolerar tanto las operaciones de compensación con vino de Jerez como el doblaje al castellano

⁵¹³ Milliken a De Wolf, Nueva York, 5/X/1945. NA, RG 59, DF 852.4061 MP/10-545.

⁵¹⁴ Allport a De Wolf y Milliken, Madrid, 10/X/1945. NA, RG 59, DF 852.4061 MP/10-1045.

⁵¹⁵ Allport a Milliken, Londres, 15/X/1945, p. 3. NA, RG 84, FSP Madrid, 1945 CGR 840.6.

de películas en España, aunque el IEME era partidario de reducir la utilización de los fondos a operaciones financieras del tipo de las practicadas por la Embajada durante la guerra⁵¹⁶.

Conforme avanzaban los días y la decisión del Consejo de Ministros se dilataba, la posición de Allport fue debilitándose más si cabe. La independiente *Republic* preguntó formalmente a la Embajada si se había velado por los intereses de toda la industria, protestando tanto por la inexistencia de un cupo y una cifra transferible específica para las independientes, como por la previsión de una nueva tasa sobre las importaciones destinada a financiar la producción tras la desaparición del modelo de importación vigente⁵¹⁷. Para cubrirse las espaldas, Armour respondió que las productoras independientes podrían suministrar las películas reservadas a las distribuidoras independientes españolas, lo que de ser así acabaría con uno de los argumentos de Allport ante sus representadas. Paralelamente, los españoles presionaron en lo referente a CIFESA y, sobre todo, el suministro de película virgen.

Las esperanzas de acuerdo se vinieron abajo cuando, a final de mes, las asociadas de la MPEA se ratificaron en su negativa si no se aceptaban sus propuestas del día 7. Armour y Ackerman no pudieron ocultar su malestar por lo que creían una actitud irresponsable de sus representadas, advirtiéndoles de las consecuencias de un fracaso de las negociaciones en esos términos:

I was very sorry to hear that the eight companies, members of the MPPDA, are not satisfied with from the proposed arrangement we struggled so hard to win from the Spaniards. Frankly I cannot avoid a feeling that they do not understand the financial plight of Spain. [...] If they insist on more than the liberal (bearing in mind Spain's other needs) arrangement proposed and if this results in a breakdown of negotiations, the blame is ours and we could not in justice maintain the sanctions of withholding raw film. [...] I am in full convince that a trip for the sole purpose of obtaining the modifications desired by the members of the Association would be fruitless⁵¹⁸.

⁵¹⁶ Allport a Milliken, Anexo, Londres, 15/X/1945, p. 4. NA, RG 84, FSP Madrid, 1945 CGR 840.6.

⁵¹⁷ Tel. nº 2213, Armour al Secretario de Estado y Allport, Madrid, 27/X/1945. NA, RG 59, DF 852.4061 MP/10-2745.

⁵¹⁸ Ackerman a Allport, vía Embajada en Londres, Madrid, 2-XI-1945. Anexo nº 6 al despacho nº 1099, Ackerman al Secretario de Estado: "American Motion Pictures Negotiations", Madrid, 2/XI/1945. NA, RG 59, DF 852.4061 MP/11-245.

En los mismos términos se dirigió Armour al Secretario de Estado en busca, probablemente, de su intercesión ante las asociadas de la MPPDA⁵¹⁹. Pero las *majors* no tenían intención de ceder. Tras varios intentos más, Armour y Ackerman tiraron la toalla. Ante la actitud norteamericana, la posición de Lapuerta se hizo insostenible. Las presiones del IEME –contrario a la suma comprometida–, SNE, productores y distribuidores encontraron finalmente eco en El Pardo⁵²⁰. El 25 de noviembre, Suanzes anunció la suspensión de las negociaciones⁵²¹. Pocos días después el puesto de Embajador de Estados Unidos en España quedaba vacante. Con la salida de Armour y Ackerman –quien abandonaría España pocos días después–, la MPEA perdía a dos colaboradores entusiastas. En enero de 1946 comenzaba una larga travesía en el desierto para los intereses de las grandes productoras norteamericanas en España. Ese mismo mes, un alto cargo de *United Artists* en visita a España confesaba a la Embajada el arrepentimiento generalizado por la oportunidad perdida⁵²².

Rearme proteccionista y pugna de competencias.

Sin poderse formalizar este acuerdo, que llegó a alcanzar la aprobación de todos los elementos que intervinieron en el mismo, por la negativa de las casas americanas representadas a suscribirlo, se crea una situación especial que justificaría cualquier actitud que pudiera adoptarse en defensa de nuestra cinematografía⁵²³.

El fracaso de las negociaciones y la forma en que se había producido propiciaron el rearme de las posiciones proteccionistas en el seno del gobierno y la industria española. Los partidarios del pacto habían quedado en evidencia. El MAE perdió toda esperanza de justificar un acuerdo en términos de rentabilidad política en febrero de 1946, cuando Estados Unidos votó a favor de la condena del régimen español en la Asamblea General de las Naciones Unidas. Lapuerta escapó inicialmente de la quema por su elevado rango. Soriano, todavía al

⁵¹⁹ "American Motion Pictures Negotiations", *doc.cit.*, p. 3.

⁵²⁰ Tel. nº 2242, Armour al Secretario de Estado, Madrid, 2/XI/1945. NA, RG 59, DF 852.4061 MP/11-245.

⁵²¹ Tel. nº 2384, Armour al Secretario de Estado, Madrid, 25/XI/1945. NA, RG 84, FSP Madrid, 1945 CGR 840.6.

⁵²² Des. nº 1487. Philip Bonsal (Encargado de Negocios) al Secretario de Estado, Madrid, 16/I/1946. NA, RG 59, DF 852.4061 MP/1-1646.

⁵²³ MIC: "Reunión celebrada el día 22 de enero de 1946, bajo la presidencia de S.E. el Generalísimo y con asistencia de los ministros de Educación Nacional y de Industria y Comercio, para tratar de la grave situación actual de la producción cinematográfica española y de las mejores medidas a adoptar para apoyarla y que pueda desenvolverse en forma eficaz y satisfactoria", Madrid, 22/I/1946, p. 1. FFF, legajo 3391.

frente de la SRC, sería la cabeza de turco dentro del ministerio. El todavía director del NO-DO –puesto que ocuparía hasta su prematuro fallecimiento en 1949– simbolizaba como nadie el acercamiento a las posiciones norteamericanas. Pese a haber permanecido en un segundo plano durante las últimas negociaciones, Casanova y buena parte de la industria aprovecharon la ocasión para pedir, por enésima vez, su destitución al frente de la SRC. Confirmado el fracaso negociador, Suanzes sirvió su cabeza en bandeja en un gesto que buscaba llegar a la embajada norteamericana. Fernando Galainena y Herreros de Tejada recogió el testigo al frente de la SRC. Durante su permanencia en el cargo (hasta 1951), la especulación y la corrupción en torno a la importación de películas norteamericanas superaría todas las cotas conocidas.

El desencuentro con la industria norteamericana y la delicada situación en que se encontraba el sector de la producción debido al boicot de película virgen propiciaron una reunión de urgencia entre el Jefe del Estado y los ministros competentes en la materia⁵²⁴. El objetivo era doble: formular una respuesta a la “prepotencia” norteamericana y definir las líneas por las que discurriría la política cinematográfica en los años siguientes. Respecto a los estadounidenses se adoptaron dos decisiones: reducir al mínimo –que no paralizar– la concesión de permisos de importación de películas de esa procedencia hasta consumados los ya concedidos –cerca de 250–, pues se creían suficientes para surtir el mercado hasta finales de 1947; y comunicar a la Embajada la prohibición de facilitar película virgen no norteamericana al doblaje y el tirado de copias de cintas estadounidenses hasta levantado el embargo de material. En cuanto al rumbo de la política cinematográfica, se optó por huir hacia delante. El marco legislativo que había alimentado la corrupción fue retocado, pero las directrices fundamentales continuaron siendo las mismas que las marcadas por la orden del 28 de octubre de 1941: importación y producción seguirían de la mano.

El 25 de enero la Jefatura del Estado hizo público un Decreto-Ley por el cual la cinematografía se convertía en “protegible” de acuerdo a la Ley de Ordenación y Defensa de la Industria Nacional⁵²⁵. Se trataba de un guiño hacia

⁵²⁴ “Reunión celebrada el día 22 de enero de 1946...”, *doc.cit.*

⁵²⁵ *Gaceta de Madrid*, 15/XII/1939; y BOE, 7/II/1946 y 30/IV/1946.

la industria y los sectores autárquicos ofendidos por la negociación con las *majors*. El proyecto de nacionalización de la industria cinematográfica, aparcado durante la II Guerra Mundial, parecía resurgir de las cenizas⁵²⁶. El Instituto Nacional de Industria (INI), último destino de Suanzes antes de volver al MIC y baluarte de las políticas autárquicas, fue encargado de llevar adelante el nuevo proyecto de revitalización y ordenación de la industria cinematográfica nacional.

La industria española acogió ese movimiento con reservas y división de opiniones. Con la exhibición opuesta a cualquier tipo de nacionalización que afectase a las importaciones, los distribuidores aferrados al sistema vigente y las filiales opuestas a cualquier profundización en el modelo proteccionista, sólo parte de la producción vio con buenos ojos el proyecto. Ante la fría acogida del resto de los sectores, el proyecto se concentró en los tres grandes problemas que se habían detectado en la producción nacional: la descapitalización de la producción, la promoción de las exportaciones y la disponibilidad de película virgen. Joaquín Planell, vicepresidente del INI fue el encargado de coordinar el trabajo. Bautizado como *Cinematografía Española Sociedad Anónima* (CESA), el proyecto nunca vio la luz⁵²⁷.

Semejante desenlace no sorprendió a nadie. La nacionalización encubierta de la industria cinematográfica pretendía realizarse en dos pasos. En primer lugar, CESA debía hacerse con el timón de la política de fomento y promoción de la producción española tanto en el país como en el extranjero. El gran problema del sector desde el punto de vista nacional lo representaba el saldo negativo de divisas que producía el comercio cinematográfico, por lo que el INI entendió que debía ser el estado el que pasase a controlar las transacciones directamente. Ello suponía convertir a CESA en el intermediario único de las exportaciones e importaciones cinematográficas. Ahí radicó el principal escollo. Los productores eran receptivos a cualquier propuesta que supusiese nuevas ayudas a su actividad, pero no estaban dispuestos a ceder la que era su principal fuente de ingresos: la especulación a partir de sus

⁵²⁶ Tel. nº 651, Bonsal al Secretario de Estado, Madrid, 6/IV/1946. NA, RG 59, DF 852.4061 MP/6-446.

⁵²⁷ Para la documentación producida al respecto, SEPI, INI, caja 2759, legajos 1-22. Existe un único estudio sobre el proyecto basado en la documentación conservada en el citado archivo, vid. QUENARDEL, Anne L.: *L'intervention de l'INI dans la industrie cinématographique espagnole 1946-52*, Université de Paris IV, 2000 (maitrise d'Histoire).

producciones y los permisos de importación que generaban. Con un sistema legal que prohibía el pago de las importaciones de cine norteamericano con divisas, éstas se realizaban tras la compensación ficticia que suponía la exportación de la película española a cambio de la película o películas norteamericanas. Ante la falta de apoyos entre los pesos pesados de la industria, involucrados en mayor o menor medida en el sistema especulativo, el gobierno optó por mantener el *status quo*. Para finales de 1948, el proyecto CESA descansaba en los archivos. Ni siquiera los planes de promoción de una industria de producción de película virgen obtuvieron el respaldo de la industria, que prefería adquirir el material que necesitaba en el mercado negro⁵²⁸. Irónicamente, los “proteccionistas” españoles habían acabado con cualquier atisbo de nacionalización de la industria. Y es que la única protección que buscaron fue para la impunidad con la que se repartían el pastel del cine norteamericano, no la del cine español.

En este contexto tuvo lugar un nuevo capítulo de la guerra administrativa por el control de la cinematografía. Las recientes negociaciones habían dejado en evidencia dos cosas: el ostracismo político del SNE; y que ni el MIC ni el MAE incluían la defensa del cine español entre sus prioridades (el MAE se había concentrado en rentabilizar diplomáticamente un hipotético acuerdo con la influyente industria de Hollywood; mientras que el MIC había evidenciado una vez más que sus preocupaciones pasaban por minimizar el impacto de las importaciones sobre la balanza de pagos). El Ministerio de Educación Nacional (MEN), que llevaba algún tiempo preparando su desembarco en una contienda que hasta ese momento habían protagonizado SRC y SNE, quiso aprovechar el momento. El nombramiento de Gabriel García Espina el 11 de enero de 1946 como primer responsable de la Dirección General de Cinematografía y Teatro (DGCT), nueva denominación de la antigua DNC, suponía toda una declaración de intenciones.

⁵²⁸ Joaquín Planell: “Necesidades de la Sociedad Española de Productos Fotográficos para la instalación de la fábrica de película virgen para usos cinematográficos”, Madrid, 31/VII/1946. SEPI, INI, caja 3513, legajo 14/2. Julián Carmona (Departamento Cinematografía, INI): “Nota confidencial sobre el establecimiento de una nueva industria para fotografía y cinematografía”, Madrid, 2/VI/1947. SEPI, INI, caja 2759, legajo 15.

Aprovechando la debilidad política de su rival administrativo tras el fracaso negociador, el departamento dirigido por García Espina lanzó una auténtica ofensiva legislativa destinada a limar la autoridad absoluta que el MIC había ejercido desde 1943. El 28 de junio decretó la creación de una Junta Superior de Ordenación Cinematográfica (JSOC), a fin de unificar los dos órganos censores que habían convivido hasta entonces (Junta Superior de Censura Cinematográfica y Comisión Nacional de Censura Cinematográfica)⁵²⁹. Entre sus competencias se atribuía el derecho a “autorizar o denegar el doblaje de películas extranjeras”, lo que suponía una derogación de facto de la obligatoriedad de doblaje vigente desde abril de 1941 y un gesto hacia las demandas proteccionistas dentro del sector de la producción⁵³⁰. Su composición dejaba a las claras los deseos del MEN: la presidencia y la secretaría estarían copadas por la DGCT, mientras que los Presidentes de SRC y SNE o el director del NO-DO fueron relegados a la figura de vocales.

El paso siguiente era previsible. En la Noche Vieja de 1946, el MEN hizo pública una nueva orden reglamentando el doblaje de películas extranjeras al castellano⁵³¹. La medida erigía a la JSOC como instrumento único de concesión de permisos de doblaje, ratificando así el fin de su obligatoriedad, decretada cinco años antes. Los nuevos permisos serían entregados como premio al productor nacional en cifra variable dependiendo de su “calidad”: 5 permisos en caso de ser declarada de Interés Nacional; 4 para las catalogadas de primera categoría; 2 para las de segunda; y ninguna para las de tercera. Los paralelismos con los permisos de importación concedidos por el MIC eran tales que a nadie escapaba la intencionalidad última del MEN de sustituir éstos últimos por los gestionados por la JSOC. La norma incluía una cláusula en la que indicaba que los nuevos permisos podrían ser negociados con “otra entidad cinematográfica cualquiera”, aunque bajo autorización previa de la DGCT. Muchos años después, en el MIC todavía se recordaba el movimiento como una “intromisión”

⁵²⁹ BOE, 19/VII/1946.

⁵³⁰ Sirva de ejemplo la petición formulada en ese sentido por los principales estudios y productores españoles al Jefe del Estado: “Situación actual de la industria cinematográfica española”, Madrid, III/1945. pp. 23-24. FFF, legajo 121.

⁵³¹ BOE, 5/I/1947.

competencial⁵³². Ante el aumento de la tensión interdepartamental, el ejecutivo optó por imponer una salida salomónica consistente en hacer coexistir ambos permisos. Ambas partes podían cantar victoria. La DGCT había conseguido meter la cabeza en la gestión de las importaciones, lo que la convertía en parte afectada en cualquier futura negociación con la MPEA; la SRC, por su parte, seguía manteniendo el timón sobre la concesión de los permisos de importación, llave última de la política cinematográfica española. La paz sería provisional. Las tensiones entre DGCT y SRC no desaparecieron hasta entrados los años sesenta, afectando de lleno, como veremos, a las relaciones con la industria cinematográfica norteamericana.

El último movimiento administrativo relevante fue el nacimiento de la Subsecretaría de Economía Exterior y Comercio (SEEC) en febrero de 1947, como fruto de las disputas entre MIC y MAE por el control del comercio exterior⁵³³. En línea con las típicas decisiones salomónicas destinadas a frenar las beligerancias internas del régimen, la SEEC quedaría subordinada bajo la estructuras del MIC, pero a cargo, siempre, de un diplomático de carrera. Entre las competencias de la nueva subsecretaría se encontraba la gestión del comercio exterior cinematográfico y, por tanto, de las relaciones y negociaciones con los representantes de la industria cinematográfica norteamericana.

El nuevo papel de la Embajada y la resignación de la MPEA.

El fracaso de las negociaciones de 1945 dejó en una posición delicada a las *majors*. El apoyo del Departamento de Estado y la Embajada en Madrid se convirtieron ahora en imprescindibles. Allport no perdió un instante en contactar con la nueva máxima autoridad de Estados Unidos en el país ibérico, el Encargado de Negocios Philip Bonsal. Para su satisfacción, Bonsal y su equipo se mostraron plenamente dispuestos a colaborar. El nuevo agregado comercial Harold M. Randall y el tercer secretario de la Embajada Robert E. Whedbee se encargarían de gestionar el problema. El experimentado Pahle asesoró a sus compañeros en todo momento.

⁵³² Sección de Cinematografía, Ministerio de Comercio: "Permisos de doblaje que concede el Ministerio de Educación Nacional", Madrid, s.f. (1966). AGA, SEC 12, caja 66/11846.

⁵³³ Vid. VIÑAS, Ángel: "La administración de la política económica exterior en España, 1936-79", *Cuadernos Económicos de ICE*, 13 (1980), pp. 159-247.

Dada la innegable responsabilidad de las *majors* en el fracaso negociador cabe preguntarse por las razones del estrecho apoyo prestado por la Embajada a la MPEA. Al fin y al cabo, uno de factores que habían determinado su intervención en los problemas cinematográficos en España –la instrumentalización propagandística de la hegemonía en las pantallas– había pasado a un segundo plano con el final de la guerra y la extensión del programa cinematográfico iniciado por el OWI. Además, los problemas del cine norteamericano no tenían tanto que ver con el interés español por evitar su entrada, cuanto con las condiciones comerciales en las que ésta se producía. Garantizada la presencia de sus películas en las pantallas y con el programa cinematográfico del OWI a pleno rendimiento, las necesidades de la legación en ese terreno estaban satisfactoriamente cubiertas. ¿Ocurría lo mismo con sus necesidades financieras?

Durante la pasada guerra el sistema de financiación de la misión norteamericana a partir de operaciones cinematográficas había funcionado razonablemente bien, gracias a la rentabilización que todas las partes implicadas hacían de él: el gobierno estadounidense obtenía pesetas con las que financiar a la OSS y el programa de compras preventivas; las *majors* se aseguraban el cobro en dólares de los contratos de arrendamiento de sus películas y la repatriación de parte de sus beneficios; mientras que el gobierno español, hacía la vista gorda ya que el sistema frenaba la salida de divisas y evitaba que las cuentas retenidas a empresas extranjeras engordasen más de lo deseable. Concluido el conflicto militar el interés del gobierno norteamericano en esas operaciones se había reducido objetivamente. Liberada del peso del programa de compras preventivas, los gastos de la misión norteamericana en España se redujeron notablemente a lo largo de 1945. A principios de febrero de 1946, la legación contaba con un superávit de más de 7 millones de pesetas, estimado suficiente para cubrir sus gastos durante varios meses⁵³⁴.

Sin embargo, la Embajada solicitó formalmente el mantenimiento del sistema. Escudada en la absorción de las funciones del OWI, cuyo programa

⁵³⁴ Tel. nº A-82, Butterworth al Secretario de Estado, Madrid, 19/II/1946. NA, RG 59, DF 852.4061 MP/2-1946.

español alcanzó su máximo despliegue durante ese año, la Embajada volvió a participar en varias operaciones con la autorización de Washington, priorizándolas incluso a la otra fórmula de financiación que había utilizado la misión desde 1944, las operaciones de reexportación con base en la ciudad norteafricana de Tánger y con Alfred W. Barth, ahora en el sector privado, como principal animador:

For such time as the film arrangements yield enough pesetas to meet our requirements, we may as well go slow about other sources, using them only if we must [subrayado en el original]. Mr Barth in New York is offering on behalf of Salama as many pesetas as we want, at 25 to the dollar. I suppose you are hearing similar offers at your end. [...] In any event, in view of reported diversion of Tangier importations to continental Spain by Salama and others, the commodities people here say they would like to be consulted before we go into any deal at all with Salama. It is hoped, however, that with the offers of this kind being made, the Embassy will find its hand strengthened in dealing with the film interests, and that it will be possible to obtain better rate for future deals⁵³⁵.

Pero si esas operaciones resultaban problemáticas, no lo eran menos las cinematográficas. Aunque la Embajada era consciente de que el gobierno español sabía de su existencia y viceversa, ello no evitaba la necesidad de mantener la cautela. Muchos de los implicados, pese a ello, parecían desconocer el significado de ese término, especialmente una vez concluida la guerra. De ese comportamiento irresponsable no escapaban ni personajes cercanos a la legación como Saturnino Ulargui, ni los propios representantes de algunas filiales, como René Huet de WB⁵³⁶. Pero ante la insistencia de la Embajada y la aprobación del Departamento de Estado, el Departamento del Tesoro autorizó una última renovación del programa de financiación de exportaciones cinematográficas a España:

This letter will serve, insofar as Executive Order No. 8389, as amended, is concerned, to permit the Department of State to make United States dollar payments to the following motion picture companies in the United States in payment of peseta balances represent the purchase, or rental price of

⁵³⁵ E. Paul Tenney (*Division of Foreign Service Administration*) a Bonsal, Washington D.C., 1/III/1946. NA, RG 59, DF 852.4061 MP/3-146. Tras el desmantelamiento de la USCC, Barth comenzó a trabajar para una de las principales entidades bancarias de Estados Unidos, el *Chase Manhattan Bank*. En los años cincuenta alcanzó la vicepresidencia de la entidad, desde la cual volvió a destacarse por su interés en España en general, y, como veremos, también en las operaciones económicas ligadas a la industria cinematográfica.

⁵³⁶ Secretario de Estado a Bonsal, Washington D.C., 5/IV/1946; Des. nº 2137, Encargado de Negocios en funciones al Secretario de Estado: "Indiscretion of WB Regarding Financial Transactions in Spain", Madrid, 14/V/1946. NA, RG 59, DF 852.4061 MP/4-546 y MP/5-1446.

motion picture exported to Spain in accordance with bona fide contracts entered into between the American companies and their agents or representatives in Spain: Columbia Pictures; Loew's Incorporated; Paramount Pictures; RKO; Twentieth Century-Fox Film Corporation; United Artists; Universal Pictures; Republic Pictures; Monogram Pictures. This authorization is for a period of one year⁵³⁷.

¿Eran tan necesarias las pesetas generadas en las operaciones de importación para la misión norteamericana a la altura de 1946? Probablemente no. Desconocemos la respuesta que habría dado la OSS, pero podemos afirmar que, desde luego, no eran imprescindibles para la Embajada. Las operaciones de financiación realizadas desde Tánger eran tanto o más lucrativas que las cinematográficas, por lo que la decisión de privilegiar y continuar con las segundas se habría debido, a nuestro entender, a la voluntad de aliviar la posición de la MPEA. Gracias a la decisión favorable del Departamento de Justicia, las *majors* tenían un año más para enviar películas a España y para que Allport intentase alcanzar un acuerdo. Eso es exactamente lo que hicieron.

Como veremos a continuación, Allport intensificó los contactos en España durante el plazo cubierto por la licencia especial del Departamento de Tesoro W-2639. Por su parte, las compañías cinematográficas realizaron un auténtico esfuerzo por exportar el mayor número de cintas posible bajo el paraguas económico de su Embajada, ya que ante su delicada situación en la mesa negociadora, lo más probable es que se viesen obligadas a disminuir el flujo en los años siguientes, como efectivamente acabó ocurriendo. Los más de 300 títulos acumulados entre 1945 y 1946 permitirían a las filiales mantener el tipo durante los complicados años que estaban por venir, aunque hacia finales de la década, numerosas compañías se vieron obligadas a recuperar la práctica de los reestrenos.

⁵³⁷ Orvis A. Schmit (Departamento del Tesoro) a Francis E. Flaherty (*Division of Foreign Service Administration*), Washington D.C., 31/V/1946. NA, RG 59, DF 852.4061 MP/5-3146. La ausencia de Warner se debe probablemente a un castigo a los excesos verbales de sus representantes en España. Reproducida en los apéndices.

III-1) Nacionalidad de las películas de largometraje importadas para el circuito comercial español y de las estrenadas en Madrid, 1945/1950.

	<i>americana</i>		<i>otra</i>		<i>total</i>	
	IMP	EST	IMP	EST	IMP	EST*
1945	192	138	98	42	290	210
1946	149	151	104	78	253	252
1945/46	341	289	202	120	543	462
1947	98	141	95	76	193	255
1948	58	134	54	97	112	271
1949	69	104	77	71	146	217
1950	74	80	71	71	145	204
1947/50	299	459	297	315	596	774

Fuente: elaboración propia⁵³⁸.

En el caso de que la hipótesis que manejamos sea cierta, es decir, que el programa de financiación se mantuvo entre 1945 y 1947 no por el interés de la Embajada, sino como ayuda encubierta a la MPEA, nos encontraríamos ante una situación única en Europa equiparable sólo, y salvando las distancias, a la labor del IMGP a finales de la década. Con la gran diferencia de que en el caso español no existió contrapartida alguna por parte de Hollywood, puesto que el material exportado a España y financiado por esa vía no se sometió a ningún tipo de criterio temático. Embajada y Departamento de Estado ni siquiera utilizaron el argumento de la propaganda para obtener la aquiescencia del Departamento del Tesoro. Ninguna otra industria disfrutó de un auxilio semejante en defensa de sus intereses comerciales en España durante este periodo.

Las relaciones bilaterales alcanzaron durante 1946 su momento de mayor tensión. La retirada del Embajador norteamericano, efectiva desde la marcha de Armour, adquirió valor político tras la condena del régimen español realizada por Estados Unidos junto a Francia y Gran Bretaña. Privada de la posibilidad de explotar la relación bilateral a su favor, la MPEA tuvo que improvisar su política española.

⁵³⁸ A partir de "Informe sobre la...", *doc.cit.* y MOYA, "En torno a la industria...", *art.cit.*, p. 112. *Se incluyen aquí las películas españolas, cuyas cifras oscilaron entre las 23 de 1946 y las 43 de 1950.

Tras el fracaso negociador del otoño de 1945, las *majors* decidieron subordinar su política española al éxito del boicot de película virgen. Para su desgracia, las previsiones de la Embajada se estaban confirmando: las importaciones desde Europa, fundamentalmente desde Bélgica, y el resurgir del mercado negro habían amortiguado los efectos del embargo. Irónicamente, las empresas más damnificadas fueron las filiales de las *majors*, vetadas del reparto oficial y, por lo tanto, forzadas a acudir al mercado negro sin el margen de maniobra que las distribuidoras españolas tenían al poder optar al reparto oficial de la SRC. Asumido el fracaso, algunas de las *majors* solicitaron autorización al Departamento de Estado para ceder material a sus filiales a modo de donación – sin romper así el boicot comercial⁵³⁹. Ante el silencio de Washington, Allport llamó a la puerta de Bonsal, quien se puso del lado de las compañías. España tenía garantizadas para el año en curso la entrega de 13 millones de metros procedentes del país belga, equivalentes a más de la mitad del material que se estimaba necesario para cubrir la mitad de la demanda de una temporada⁵⁴⁰. Pero el Departamento de Estado no estaba dispuesto a ceder en plena campaña de presión sobre el régimen español. En ese contexto, ni siquiera la retirada de CIFESA de las listas negras del Departamento de Estado pudo ser instrumentalizada ante los españoles⁵⁴¹.

Las *majors* no desistían en su deseo de alcanzar un acuerdo con el gobierno español. Obtenida la renovación del programa de financiación de exportaciones del Departamento de Estado, Allport retornó a Madrid a finales de año. Con la certeza de que un acuerdo global parecía más lejano que nunca, los norteamericanos concentraron sus esfuerzos en uno de los asuntos más sensibles: la búsqueda de una fórmula de repatriación satisfactoria y legal⁵⁴². Sin embargo, la grave crisis de divisas que sufría España no auguraba nada bueno. El

⁵³⁹ Colt de Wolf (División de Telecomunicaciones) a Milliken (MPEA), Washington D.C., 28/I-1946 y 9-III-1946. NA 59, DF 852.4061 MP/1-2846 y MP/3-946.

⁵⁴⁰ Pahle a Harold H. Rhodes (Departamento de Estado), Madrid, 1/III/1946. NA, RG 84, FSP Madrid, 1946 CGR 840.6.

⁵⁴¹ La decisión respecto a CIFESA había sido adoptada en septiembre de 1945, pero la posibilidad de utilizarla como moneda de cambio en las negociaciones de otoño de ese año, hizo retrasar la decisión final hasta mayo de 1946. Lo cierto es que la "Proclaimed List" fue suspendida sólo dos meses más tarde. NA, RG 59, DF 740.52112 A/1-2846 y A/5-2046.

⁵⁴² Allport a Harold M. Randall (Agregado comercial Embajada Madrid), Nueva York, 11/IV/1946 NA, RG 84, FSP Madrid, 1946 CGR 840.6.

17 de diciembre Allport y Lapuerta volvieron a verse las caras. El todavía subsecretario se presentó con una propuesta bajo el brazo formulada a título personal y a espaldas del MEN y buena parte de la industria española. Esta gravitaba sobre cuatro ejes: sustitución de todos los permisos y cánones a la importación y el doblaje por una tasa única de un cuarto de millón de pesetas por película; concesión directa, por lo tanto, de las licencias de importación al importador; reparto equitativo del cupo entre las filiales y las distribuidoras españolas; y un triple sistema de repatriación mediante operaciones de compensación, autorización a las *majors* para la compra de bienes inmuebles, a excepción de salas cinematográficas, y autorización de uso de los fondos por la Embajada y los consulados norteamericanos en el país⁵⁴³.

Los tres primeros puntos no suponían ningún avance respecto a las posiciones del año anterior, más bien todo lo contrario. Especialmente reseñable resultaba la exigencia de que la mitad de los permisos de importación fuesen otorgados a empresas españolas, cuando el año anterior se había fijado su cupo en una tercera parte del total. En lo relativo a las repatriaciones, el principal punto de preocupación de sus representadas, Allport tampoco podría presentar grandes avances en Nueva York. La proposición del subsecretario consistía, básicamente, en “legalizar” dos de las fórmulas por las cuales las compañías cinematográficas habían descongelando parte de sus fondos bloqueados en el pasado: las operaciones de compensación y la adquisición de sus fondos por parte de la legación diplomática norteamericana. La principal oferta de Lapuerta radicaba en emplear las sumas congeladas en pesetas como subsidio a la exportación a Estados Unidos de determinados productos agrícolas que, como ocurría con el azafrán, no podían competir en el mercado norteamericano sin ayuda directa. El dividendo producido por su venta en el país norteamericano quedaría a disposición de las *majors* en proporción equivalente a su inversión, calculado a un cambio superior al oficial y previamente fijado. Se trataba, en suma, de una reinterpretación de las operaciones ilegales que algunas compañías venían realizando –con la vista gorda de las autoridades– con las

⁵⁴³ Tel. nº 1741, Bonsal al Secretario de Estado, Madrid, 14/XII/1946; y Des. nº 3321, Randall al Secretario de Estado: “Forwarding Memorandum of Conversation of Current Motion Picture Situation”, Madrid, 31/XII/1946. NA, RG 84, FSP Madrid, 1946 CGR 840.6; NA, RG 59, DF 852.4061 MP/12-3146.

exportaciones de Jerez. De manera similar, la propuesta de permitir a la Embajada y los consulados adquirir las pesetas bloqueadas para cubrir sus gastos en España, no representaba sino la copia del modelo diseñado por la USCC durante la guerra. Si a todo ello sumamos que el tipo de edificio que más interesaba a las *majors* eran las salas cinematográficas, la propuesta resultaba tan poco original como desalentadora a ojos de la MPEA.

La desconfianza de Allport sobre las posibilidades de un acuerdo en esos términos era compartida en la Embajada. Pero a diferencia de aquel, el escepticismo de Bonsal y Randall radicaba principalmente en la actitud de las *majors* ante un texto que no suponía cambios radicales en el terreno de las repatriaciones. En la Embajada dudaban seriamente de que las compañías estuviesen dispuestas a poner en peligro el actual flujo de dólares que les deparaba el mercado español gracias a su participación indirecta en el mercado negro y las operaciones de financiación desarrolladas en la legación. A un precio por película que oscilaba desde mediados de 1945 entre los 10.000 y los 20.000 dólares, el centenar de permisos concedidos desde entonces habrían asegurado a las *majors* unos 2 millones de dólares anuales, según cálculos de la Embajada, cifra cercana a lo que podrían obtener de implementarse la propuesta de Lapuerta:

...if motion picture people are really interested, they could obtain, perhaps, a couple of million dollars at least in official exchange, provided they were willing to use the export medium for the remainder, plus United States Government funds, plus certain investment in Spain. By so doing, they would have to refrain from using the black market. Hence, my doubt is that they would be able to transfer as many dollars as they are doing under the present set-up⁵⁴⁴.

Como era de esperar, las asociadas de la MPEA rechazaron la propuesta de Lapuerta⁵⁴⁵. Pero en esta ocasión las *majors* no tenían intención de aparecer como las culpables de romper el diálogo. Allport regresó a Madrid en febrero con la misión de sondear cuáles eran las posibilidades reales y el nivel de compromiso del gobierno Español respecto a las operaciones de compensación propuestas. La última aparición de Allport en la capital no se produjo en el mejor momento. El

⁵⁴⁴ Randall a Canty (*Division of Motion Pictures*, Departamento de Estado), Madrid, 31/XII/1946. NA, RG 84, FSP Madrid, 1946 CGR 840.6.

⁵⁴⁵ Canty a Randall, Washington D.C., 10-II-1947. NA, RG 84, FSP Madrid, 1947 CGR 840.6.

negociador americano se encontró a su llegada en medio de una disputa intergubernamental que difícilmente facilitaría su labor. Recientemente aprobada la norma que establecía los permisos de doblaje, el beligerante MEN había exigido estar presente en las conversaciones con el representante norteamericano. Para agravar la situación, su principal interlocutor, Lapuerta, abandonó sus responsabilidades en el MIC con destino al Consejo de Estado. Allport comprimió entonces su agenda para poder entrevistarse con todos los actores involucrados, pero la mayor parte de esos encuentros sólo le condujeron a incrementar su escepticismo. Su impresión era que sólo Lapuerta trabajaba en serio por un acuerdo, pero lo hacía ahora que la cuestión no era ya de su incumbencia. Galainena y García Espina, por el contrario, se especializaron en desalentar al negociador norteamericano, aprovechando cada entrevista para enzarzarse en acusaciones mutuas sobre la actividad e intenciones de sus respectivos departamentos⁵⁴⁶. Allport desesperaba:

Incredibly as it may seem, we are now, potentially, in a worse fix than ever before. Two ministries, Industry and Education, are squabbling over the prostrate and slightly desiccated remains of the American film trade⁵⁴⁷.

Allport abandonó Madrid sin llegar a entrevistarse con el sustituto de Lapuerta. No había necesidad. Pocos días después, Emilio Navascues y Ruiz de Velasco, flamante Subsecretario de Economía Exterior y Comercio y nuevo director de la política cinematográfica del MIC, desechó de pleno la fórmula planteada por su antecesor y suspendió de manera provisional la concesión de permisos de importación⁵⁴⁸. La MPEA ni siquiera protestó. Sin nuevas negociaciones en el horizonte y, por tanto, sin temores sobre una posible modificación del marco legal que regía la industria cinematográfica española, los especuladores se prepararon para sacar el máximo provecho a un nuevo periodo de oportunidades.

⁵⁴⁶ Robert E. Whedbee (Tercer Secretario Embajada) a Randall: "Interviews on Moving Pictures", Madrid, 20/II/1947. NA, RG 84, FSP Madrid, 1947 CGR 840.6; y Des. nº 3577, Whedbee al Secretario de Estado: "Current Motion Picture Situation", Madrid, 24/II/1947. NA, RG 59, DF 852.4061 MP/2-2447.

⁵⁴⁷ Tel. de Allport a Bonsal, Madrid, 20/II/1947. NA, RG 84, FSP Madrid, 1947 CGR 840.6.

⁵⁴⁸ Randall a Allport, Madrid, 23/IV/1947. NA, RG 84, FSP Madrid, 1947 CGR 840.6.

Espectadores de excepción: el cine europeo y latinoamericano.

La hegemonía del cine norteamericano resistió sin grandes dificultades las acometidas de la legislación española y también de la competencia de otros suministradores de películas. Ni el encarecimiento de las importaciones, ni el trato discriminatorio aplicado por las autoridades en comparación al otorgado al cine español, europeo y latinoamericano, consiguieron modificar esa situación. Pese a que no contamos con datos oficiales –el control de taquilla sólo se instalaría en España a mediados de los años sesenta, y tardaría todavía muchos más años en ser fiable–, las estimaciones ofrecidas por las compañías y la Embajada norteamericana coinciden con las cifras manejadas en la administración española. Ambas fuentes coincidían en que, pese al descenso de la cifra de estrenos de películas norteamericanas, el favor del público continuó sonriendo al producto Hollywood. El intento del gobierno español por diversificar la oferta y disminuir la demanda de películas estadounidenses y los efectos de su importación sobre la economía española, se saldó con un fracaso.

III-2) Proyecciones y porcentaje estimado de recaudación por nacionalidad en los cines de estreno de Madrid, 1948/1950.

	1948		1949		1950	
	Número de películas en cartel	% sobre el total de recaudación	Número de películas en cartel	% sobre el total de recaudación	Número de películas en cartel	% sobre el total de recaudación
americanas	110	72,8	93	75,8	84	66,4
españolas	34	13,4	32	12,4	44	13,8
británicas	8	2,4	3	3,1	14	10,5
italianas	13	3,1	8	2,5	7	3,2
francesas	11	1,9	7	1,2	18	3,8
argentinas	9	1,1	17	3,0	16	1,2
mexicanas	6	1,2	9	1,7	12	1,0
otras	12	2,5	3	0,3	3	0,1

Fuente: elaboración propia⁵⁴⁹.

⁵⁴⁹ A partir de, Anexo nº 4 a "Spain-Motion Pictures, Entertainment, 35mm., December, 1949 and...", *doc.cit*; y anexo nº 1 a Des. nº 1008, Ivan B. White (Consejero económico de la Embajada) al Departamento de Estado: "Motion Pictures – Entertainment 35 mm.", Madrid, 31/III/1952. NA, RG 59, DF 852.452/3-3152

Un extenso informe de la Embajada norteamericana, elaborado a principios de 1946, identificaba a los movimientos que las industrias belga y británica venían realizando cerca de las autoridades españolas como una de las principales amenazas para el cine norteamericano tras el fracaso negociador del otoño previo⁵⁵⁰. Si Bélgica se concentró en explotar el boicot de exportaciones de película virgen, Gran Bretaña intentaba aumentar la cuota de pantalla de sus películas. El principal magnate cinematográfico de las islas británicas, J. Arthur Rank, no dudó en entrevistarse con las autoridades españolas en Madrid pocas semanas después de la marcha de Allport⁵⁵¹. Pero pese al éxito puntual de películas como "Hamlet" (*Two Cities Film*, 1948), "The Third Man" (*London Film Production & British Lion Film Productions*, 1949) o "The Red Shoes" (*Independent Producers The Archers*, 1948), la presencia del cine británico en las pantallas españolas no logró consolidar una posición destacada. Los elevados aranceles y los cánones y permisos de importación y doblaje encarecían en demasía el producto. Aunque las autoridades locales llegaron a facilitar la importación de varias películas británicas sobre un mismo permiso, la importación de cintas de esa nacionalidad cayó conforme avanzaba la década.

III-3) Nacionalidad de las películas latinoamericanas y europeas importadas para el circuito comercial español y estrenadas en Madrid, 1945/1950.

	<i>mejicana</i>		<i>argentina</i>		<i>británica</i>		<i>italiana</i>		<i>francesa</i>		<i>otra</i>	
	IMP	EST	IMP	EST	IMP	EST	IMP	EST	IMP	EST	IMP	EST
1945	46	13	10	5	22	11	4	1	7	5	8	7
1946	17	34	5	10	21	17	36	6	8	4	18	7
1947	34	17	18	7	11	16	10	18	11	6	12	12
1948	18	28	14	12	1	11	11	16	2	13	6	17
1949	16	23	18	17	15	4	2	12	24	10	3	5
1950	28	22	14	13	7	12	1	7	11	16	6	11
1945/50	157	137	79	64	77	71	64	60	63	54	53	59

Fuente: elaboración propia⁵⁵².

⁵⁵⁰ "American Movies and Newsreels in Spain", *doc.cit.*, p. 1.

⁵⁵¹ Des. n.ºs. 1505 y 1506, Randall al Departamento de Estado, Madrid, 16/I/1946. NA, RG 84, FSP Madrid, 1946 CGR 840.6.

⁵⁵² A partir de "Informe sobre la...", *doc.cit.* y MOYA, "En torno a la industria...", *art.cit.*, p. 112

Los problemas del cine británico para hacerse un hueco en la España de posguerra coincidieron en gran medida con los del cine francés y el italiano⁵⁵³. Más allá del hecho de que el cine europeo no fuese especialmente popular, tampoco la legislación española facilitaba la entrada de sus películas. Los gravámenes de diversa índole encarecían en exceso un producto que, a diferencia del norteamericano, no garantizaba una mínima rentabilidad en su explotación. Distribuidores e importadores aludían a esos motivos para justificar su apuesta por el cine norteamericano. Éxitos de taquillas como los anteriormente citados o “Vivere in Pace” (*Lux Film*, 1947) representaban excepciones a la regla. El éxito de crítica del neorrealismo italiano, por ejemplo, no encontró similar respuesta de empresarios y público.

La situación no mejoró en exceso tras la inclusión de cláusulas cinematográficas en los distintos acuerdos comerciales alcanzados con Italia y Francia durante el periodo. Ni siquiera el intento de las autoridades españolas por primar la importación de películas procedentes de esos países surtió efecto. El gobierno español llegó a permitir la importación de varias cintas europeas con una misma licencia, a conceder permisos extraordinarios destinados a películas europeas y a reservar divisas en los *clearing* bilaterales para la transferencia de los beneficios del cine europeo⁵⁵⁴. De nada sirvió. Amparadas en las trabas arancelarias y legislativas a las importaciones, las cinematografías europeas eludieron reconocer que el fracaso comercial de sus películas se debió, fundamentalmente, al rechazo del público español. Quizás la firma de acuerdos bilaterales específicamente dedicados a la materia habría facilitado la importación y la comercialización del cine europeo, pero los gobiernos de estos países rehuyeron en todo momento el significado político de ese tipo de acuerdos, probablemente a fin de evitar suspicacias en sus respectivos países. El enfoque meramente comercial de la transacción planteada por estos gobiernos benefició, sin embargo, a sus intereses cinematográficos.

⁵⁵³ Para los esfuerzos franceses por ampliar su margen de mercado en este momento, vid. LIOGIER, Hélène: *Le cinéma français en Espagne (1939-1975)*, Grenoble, Université de Grenoble, 1997 (tesis doctoral inédita), cap. V.

⁵⁵⁴ “Motion Picture Reporting for Spain. Section A...”, *doc.cit.*, p. 4.

Mayores facilidades otorgó el gobierno español a las cinematografías mexicana y argentina. En esta ocasión, al interés por reducir la dependencia respecto al cine norteamericano se unió el objetivo de incrementar las exportaciones y el de profundizar en la política cultural hacia los dos gigantes de Hispanoamérica, respectivamente principal opositor y aliado de la España franquista en aquel hemisferio⁵⁵⁵. El régimen buscó con ahínco un acuerdo cinematográfico con ambos países. La creación de un permiso de doblaje en diciembre de 1946, del que lógicamente quedaban exentas las películas rodadas en castellano, fue planteada como un gesto hacia ambos países. Además, a todas las cintas argentinas y la mayor parte de las mexicanas se les aplicaban los cánones y tarifas mínimos a los que obligaba la legislación, al tiempo que sólo algunas de las cintas mexicanas de Jorge Negrete y Mario Moreno "Cantinflas" requirieron de permisos de importación. El resto entraron en España en régimen de intercambio con películas españolas⁵⁵⁶. El agravio comparativo para el cine norteamericano resultaba evidente.

Las preocupaciones en torno al mercado cinematográfico nacional y la política hispanoamericana del régimen confluyeron en 1948 para dar paso a la celebración del "Primer Certamen Cinematográfico Hispano Americano", reunido en Madrid entre el 27 Junio y el 5 Julio. Sólo tres industrias acudieron a la convocatoria realizada por España: la cubana, la argentina y la mexicana. Entre los objetivos españoles y más allá de la instrumentalización propagandística del encuentro, destacaban la búsqueda de nuevos mercados para el cine español y películas más baratas con las que llenar los huecos dejados por el cine norteamericano en la cartelera. Pero los frutos fueron escasos. El 7 de septiembre de 1948 se firmaba en Madrid el primer "Acuerdo Hispano-Argentino sobre intercambio de películas cinematográficas", tras más de un año de negociaciones y el asentimiento español *in extremis* como gesto por la ayuda argentina ligada "Protocolo Franco-Perón"⁵⁵⁷. Asimismo, como deferencia a las posiciones de argentinos y mexicanos durante el congreso, la DGCT adoptó la reducción de los permisos de doblaje prevista por la Orden del 29 de julio de

⁵⁵⁵ DELGADO, *Diplomacia franquista y política...*, *op.cit.*, pp. 129-186.

⁵⁵⁶ Carta de S.S. Horen... adjunta a Ford para Culberston, *doc.cit.*, p. 2.

⁵⁵⁷ Para el texto del acuerdo, AITC, GC, 1932-80, caja 5564.

1948, que buscaba teóricamente limitar más si cabe la presencia del cine norteamericano, algo que como vimos no consiguió.

El acuerdo con Argentina animó a los productores y distribuidores mexicanos a solicitar una solución semejante, que les permitiese prescindir de manera definitiva de las engorrosas licencias de importación⁵⁵⁸. El "Segundo Certamen Cinematográfico Hispano Americano", también celebrado en Madrid durante el mes de mayo de 1950, sirvió de prólogo a la firma del acuerdo, sellado entre el gobierno español y la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mejicanas⁵⁵⁹. Lo que no logró el certamen fue recomponer las relaciones entre las cinematografías española y argentina, que se habían ido descomponiendo durante la conflictiva puesta en funcionamiento del citado acuerdo. El fracaso comercial de las películas argentinas, semejante al de la mayor parte de las mejicanas, acabó con cualquier atisbo de constitución de un eje cinematográfico hispanoamericano capaz de competir con el cine norteamericano por el mercado español.

Eric Johnston entra en juego.

...I'm damned if all current activities of the Madrid gang don't seem to be aimed deliberately at destroying what little commercial life may remain in this country. [...] And now comes up for destruction the only flourishing American activity left in this country, the motion picture industry⁵⁶⁰.

La sensación de desprotección de los intereses cinematográficos norteamericanos crecía con el paso de los meses. El elevado precio que estaban adquiriendo los permisos de importación y la discrecionalidad y prepotencia legislativa del régimen español habían comenzado a sacar de sus casillas a diplomáticos y empresarios. La situación ni siquiera había mejorado con el nombramiento en junio de 1947 de Paul T. Culberston como nuevo Encargado de Negocios de la Embajada norteamericana en España. Negociador de las cláusulas cinematográficas en los acuerdos comerciales bilaterales suscritos entre Estados Unidos, Francia y Checoslovaquia en los años treinta, su nombre había

⁵⁵⁸ Carta dirigida por ocho productores y distribuidores cinematográficos mexicanos a David Jato Miranda (Jefe SNE), Ciudad de México, s.f. (1/1949). AITC, GC, 1932-80, caja 5564.

⁵⁵⁹ Para una copia del acuerdo, firmado el 29 de mayo de 1950, AITC, GC, 1932-80, caja 5564.

⁵⁶⁰ Richard Frost (Cónsul General en Barcelona) a Randall, Barcelona, 16-XII-1947. NA, RG 84, FSP Madrid, 1947 CGR 840.6.

aparecido siempre entre los más destacados “amigos” de esa industria en el siempre desconfiado Departamento de Estado⁵⁶¹. De hecho, resulta plausible considerar que la voluntad de la MPEA y los problemas del cine norteamericano en España no fueron del todo ajenos a su nombramiento.

Para entonces parecía claro que la solución de los problemas de la cinematografía norteamericana no dependía de un mayor o menor respaldo de su Embajada o el Departamento de Estado. Basta recordar que el fracaso negociador de 1945 se debió en buena medida a las diferencias entre las *majors* sobre el texto acordado, contradiciendo los consejos de la Embajada y el propio Allport. El gran problema de la asociación era su absoluta incapacidad para forzar una negociación con el régimen español, para llevar la iniciativa. La imposibilidad de explotar el marco bilateral se había erigido en una barrera infranqueable para la MPEA. España, el estado paria de Europa occidental, estaba poniendo en evidencia la efectividad de la todopoderosa corporación. Consciente de ello, Eric Johnston decidió intervenir personalmente.

A lo largo de 1948 relevantes personalidades de la esfera económica y política estadounidenses visitaron España en prueba del creciente debate interno que se vivía en el gobierno de aquel país acerca de un posible replanteamiento de las relaciones bilaterales. James Farley, antiguo arquitecto electoral del Partido Demócrata y representante de *The Coca Cola Company*, los senadores Chan Gurney, Albert Barkley y William Fullbright, y el diplomático William Pawley, éste último en representación del Secretario de Estado George C. Marshall, fueron los personajes más destacados, sin olvidar al propio Johnston. La MPEA había confiado previamente las gestiones oportunas al mismo hombre en quien *Coca Cola* había apostado para abrir las puertas de El Pardo a sus intereses, el abogado Gregorio Marañón Moya⁵⁶².

Como punto culminante de un viaje que le había sentado delante de otros dictadores como Stalin o Tito, Johnston se entrevistó por primera vez con el General Franco el 8 de octubre de 1948. Bien conocida su cercanía al

⁵⁶¹ “Our Governments Activities...”, *doc.cit.*, p. 6.

⁵⁶² Marañón, abogado de profesión, periodista de vocación e hijo del prestigioso doctor, había sido Jefe de la Secretaría Política del Movimiento durante 1940 y 1941. Sus fluidas relaciones con las elites gubernamentales del país le convirtieron en un intermediario atractivo a ojos de compañías extranjeras con intereses en el país, incluidas firmas norteamericanas.

Departamento de Estado y su influyente posición en la vida comercial y política de su país, Franco no podía negarle una entrevista. Sin la presencia de representantes de la Embajada, el contenido de la conversación mantenida entre ambos durante algo más de dos horas es todavía hoy una incógnita. Ni la documentación española ni la norteamericana permiten arrojar algo de luz sobre lo allí tratado. Con todo, no cuesta demasiado suponer cuales fueron los principales temas de conversación sobre la mesa: la situación de los intereses cinematográficos de sus representadas en España, junto a un posible apoyo de la MPEA a la causa española en Estados Unidos. En un sentido similar habrían discurrido las conversaciones de Johnston con Alberto Martín Artajo, Ministro de Asuntos Exteriores, y con el Arzobispo de Madrid⁵⁶³.

Cuando Johnston fue preguntado por la prensa de su país acerca de sus impresiones sobre España y la entrevista con Franco, éste transmitió un mensaje claro y contundente: Estados Unidos debía reconsiderar su política española e iniciar el acercamiento hacia aquel país⁵⁶⁴. Desde luego, el interés de la MPEA iba en ello. Probablemente, esa declaración se realizó para favorecer la comprensión del dictador hacia los problemas de la MPEA. Pocas semanas después, un representante de la asociación visitaría España. En gesto de buena voluntad, la película "*Gentleman's Agreement*" (20th Fox, 1947), prohibida por la censura española por "apología del judaísmo", fue aceptada para su exhibición con algunos cortes.

Con la intención de aprovechar el clima creado por la visita de Johnston, el vicepresidente de la sección europea de la MPEA viajó a España a finales del mismo mes de octubre. A lo largo de una semana, Frank Mc Carthy se entrevistó con los directores-gerentes de todas y cada una de las filiales, así como con Galainena y García Espina. El paisaje que se encontró el nuevo representante norteamericano era desolador: los permisos de importación eran cada vez más escasos y caros; la discriminación fiscal del cine norteamericano respecto al europeo y latinoamericano cada vez más evidente; MIC y DGCT seguían

⁵⁶³ Des. n° 592, Culberston al Secretario de Estado: "Visit to Spain of Mr. Eric Johnston, President of the Motion Picture Association of America", Madrid, 13/X/1948. NA, RG 59, DF 852.4061 MP/10-1348.

⁵⁶⁴ "Johnston Urges U.S. Strengthen Ties With Spain", *Chicago Daily Tribune*, 9-X-1948; "Johnston Urges Full Relations With Spain", *The Washington Post*, 9-X-1948.

enzarzados en luchas competenciales; la probabilidad de lograr divisas para repatriar los fondos bloqueados parecía más lejana que nunca ante el agravamiento de la crisis económica española; y las filiales estaban tan involucradas en las operaciones especulativas y de mercado negro que incluso complicaban la posición norteamericana en una futura negociación⁵⁶⁵. Mc Carthy señaló el disgusto de sus representadas ante la discriminación fiscal de sus películas y propuso, en la línea del sistema empleado en Italia, la posibilidad de desbloquear parte de los fondos bloqueados destinados a la producción de películas estadounidenses en España⁵⁶⁶. Con la vaga promesa de sus interlocutores de estudiar éste último punto, Mc Carthy partió de Madrid convencido de que la evolución del contexto bilateral sería determinante para la suerte de los intereses cinematográficos norteamericanos en España:

However, Mr. McCarthy is hopeful, if relations between our two governments change and we accord Spain any sort of financial aid or negotiate an economic treaty, that the motion picture industry will be permitted to get in on the early stages of the negotiations to achieve a new working arrangement⁵⁶⁷.

El viaje de McCarthy dejó en evidencia, por enésima ocasión desde el otoño de 1945, que en tanto en cuanto la situación bilateral no mejorase de manera ostensible, cualquier gestión ante el régimen no produciría resultados significativos. Restaban dos salidas a la MPEA: esperar el encauzamiento de las relaciones bilaterales; o contribuir a esa reorientación activamente para después cobrar peaje al gobierno español. Los hechos parecen demostrar que, en esta ocasión al menos, las representadas por la MPEA optaron por la primera opción.

El acercamiento bilateral en el horizonte.

A lo largo de 1949 y 1950 los intereses cinematográficos norteamericanos habían presenciado como su delicada posición se complicaba todavía más. Con el mercado negro campando a sus anchas y la crisis económica española sin solución aparente, el futuro parecía muy negro. En 1950, por primera vez en

⁵⁶⁵ WB, por ejemplo, no podía justificar movimientos por un valor de más de cuarenta millones de pesetas entre 1943 y 1944. Frost a Randall, Barcelona, 16/XII/1947. NA, RG 84, FSP Madrid, 1947 CGR 840.6.

⁵⁶⁶ Des. n° 618, Daniel M. Braddock (Primer Secretario de la Embajada) al Secretario de Estado: "Visit of Mr. Frank McCarthy, European Manager of the Motion Picture Producers Association of America", Madrid, 27/X/1948. NA, RG 59, DF 852.6061MP/10-2748.

⁵⁶⁷ "Visit of Mr. Frank McCarthy, European Manager..." , *doc.cit.*

cinco años, la cifra de estrenos de cintas de Hollywood no rebasó el centenar (Tabla III-3). El nombramiento del experimentado negociador Tomás Suñer Ferrer al frente de la SEEC, en marzo de 1948, no había supuesto cambio alguno en la política cinematográfica española. Más que nunca, las esperanzas de la MPEA residían en una mejora del contexto bilateral. La espera comenzó a fructificar.

El clima bilateral mejoró notablemente en paralelo al paulatino encrespamiento de la Guerra Fría vivido durante el bienio 1949/1950. La inclusión de la Península Ibérica dentro del entramado defensivo diseñado por el Pentágono exigía un cambio de actitud hacia el régimen español. El Capitolio tomó la iniciativa ante las reticencias de la administración Truman. Tras las visitas de los años anteriores, la Cámara de Representantes de Estados Unidos comenzó las gestiones para conceder a España un crédito a través del *Export Import Bank*⁵⁶⁸. Ese dinero debía contribuir a paliar la difícil situación que atravesaba España a la par de sentar las bases para un acercamiento bilateral que se consumaría durante el primer lustro de la década de los cincuenta. El gobierno español esperaba ansiosamente la “rectificación” de Estados Unidos. La MPEA, impaciente por encontrar una solución a las dificultades de sus representadas, trató de aprovechar la situación.

En junio de 1949 McCarthy había solicitado a la Embajada en Madrid su opinión sobre la idoneidad de volver a la mesa negociadora, a lo que la legación respondió solicitando más tiempo en espera de la evolución de las relaciones bilaterales⁵⁶⁹. La paciencia de Johnston estaba siendo puesta a prueba. La MPEA comenzó a preparar ese invierno la estrategia negociadora que pretendía ser definitiva en el contencioso español. Aprovechando el clima creado por la gestión del crédito del *Export Import Bank*, finalmente aprobado en el verano de 1950, Johnston y Mayer se entrevistaron en Washington con Mariano Yturralde, Director General de Política Económica del MAE. Las dos máximas

⁵⁶⁸ En febrero de 1949 el *Chase National Bank* ya concedió un crédito a España por valor de 30 millones de dólares, al que se uniría poco después un nuevo crédito por parte del *National City Bank* por valor de 20 millones de dólares. En ambos casos, sin embargo, se trataba de entidades privadas, lo que privaba a esas operaciones de un mayor valor político. Alfred W. Barth, convertido en ejecutivo del *Chase*, fue clave en ambas operaciones. Vid. ALVARO, Adoración: “American Direct Investment and Economic Aid in Spain, c 1920-1975”, comunicación presentada a la XI Conferencia Anual de la *European Business History Association*, (2007), pp. 16-17.

⁵⁶⁹ Des. nº 569, Braddock al Secretario de Estado: “Inquiry by Motion Picture Association as to Possible Negotiations with Spain”, Madrid, 8/VI/1949. NA, RG 59, DF 852.4061 MP/11-849.

figuras de la MPEA obtuvieron el compromiso del diplomático para recibir a un representante de la corporación, así como implicar a las administraciones competentes (MIC, MEN y SNE) en la solución del contencioso. Mayer partió poco después hacia Madrid⁵⁷⁰.

El representante de la MPEA permaneció en la capital española entre el 19 y el 24 de febrero de 1950. Durante esas jornadas se entrevistó con los gerentes de las filiales, el propio Yturralde y las máximas autoridades competentes en materia cinematográfica. Para sorpresa de Suñer, Mayer portó consigo una propuesta que sería presentada formalmente unos días más tarde, concretamente el 17 de marzo. Cinco puntos resumían las demandas de la MPEA: supresión de todas las licencias y cánones de importación y doblaje; instauración de un fondo destinado a la producción cinematográfica española financiado por las compañías norteamericanas por medio del ingreso de 200.000 pesetas por película importada en forma de crédito reembolsable a diez años sin intereses; cupo de 120 permisos de importación anuales, a razón de 15 títulos por *major*; fin de las restricciones en el reparto de película virgen; y legalización de los contratos de distribución a porcentaje. El asunto que se había demostrado como más espinoso, el de las repatriaciones, quedaba abierto a una negociación a posteriori. La gran novedad introducida por la MPEA fueron las contrapartidas ofrecidas en caso de acuerdo: producción y distribución internacional de un número por determinar de cortometrajes publicitarios destinados a convertir a España en un destino turístico de masas y, por tanto, a generar divisas con las que desbloquear los fondos cinematográficos; y acceso pleno de España a la recién creada *Advisory Unit* de la MPAA destinada a facilitar el desembarco de las películas extranjeras en el mercado estadounidense⁵⁷¹. La pelota quedaba en el tejado español.

Sin tiempo apenas para preparar su respuesta, el gobierno español vio como la MPEA aumentaba la presión. Tras repetidas gestiones ante la Embajada española en Washington, el propio Johnston obtuvo su compromiso a propiciar

⁵⁷⁰ Des., nº 283, Torbert Jr. al Secretario de Estado: "Visit to Madrid of Mr. Gerald G. Mayer, of the Motion Picture Association of America", Madrid, 2/III/1950. NA, RG 59, DF 852.452/3-250.

⁵⁷¹ Ralph J. Blake (Cónsul General en Barcelona) al Secretario de Estado: "Transmitting Draft of Proposal Submitted to Spanish Undersecretary of Industry and Commerce by European Managers of American Motion Pictures", Barcelona, 31/III/1950. NA, RG 59, DF 852.452/3-3150.

una negociación formal en Madrid sobre la propuesta del 17 de marzo⁵⁷². El 24 de abril de 1950, la dupla Mayer-McCarthy aterrizó en la capital. Suñer y Galainena esperaban en la mesa negociadora con un solo objetivo en mente: evitar el acuerdo tal y como se había planteado y ganar tiempo para preparar lo que parecía inevitable debido al proceso de acercamiento bilateral: la firma de un convenio que implicase la transformación radical del régimen de importación y fomento cinematográfico. La propuesta presentada el día 26 de abril por los representantes de la MPEA venía a completar lo anticipado el mes anterior. La primera sorpresa fue la solicitud de ampliar la vigencia del texto presentado a un total de 5 años tras los cuales, se esperaba, la posición económica español habría mejorado de la mano de la previsible colaboración con Estados Unidos. Entre el resto de novedades respecto al texto de marzo, destacaba la reducción del cupo de películas (un total de 106) y su reparto (77 títulos a importar por las filiales y 29 por distribuidoras españolas), así como el incremento a 250.000 pesetas de la suma a ingresar en el fondo para la producción española, fondo que las *majors* estarían dispuestas a incrementar con 150.000 pesetas más por película hasta los 50 millones a devolver en las mismas condiciones que el resto. Hasta ahí, todo eran gestos hacia los españoles. Pero el nuevo texto sí incluía la gestión de las repatriaciones.

La MPEA exigía a cambio de todos los sacrificios anteriores la repatriación anual del equivalente en dólares del crédito depositado por película, lo que ascendería a un total de casi dos millones y medio de dólares anuales en caso de consumarse todas las importaciones. El dinero bloqueado en España debería quedar a plena disposición de las compañías norteamericanas para invertir tanto fuera como dentro de la industria, así como para la realización de operaciones de compensación aprobadas por las autoridades. Donde apenas había novedades era en el terreno de las contrapartidas. La única novedad era la especificación en diez del número de cortometrajes turísticos a producir,

⁵⁷² Tel. nº 188, Encargado de Negocios de la Embajada española al Ministro de Asuntos Exteriores, Washington D.C., 21/IV/1950. AMAE, R, legajo 3082/36. Luis G. Guijarro (Consejero de Economía Exterior y Comercio, MAE) a Galainena, Washington D.C., 21/IV/1950. AITC, GC, caja 5562.

subrayándose que los gastos asumidos en España debían ser cubiertos por las cuentas bloqueadas⁵⁷³.

Pese a las maniobras de Suñer por evitar un encuentro, las reuniones se sucedieron durante el mes de mayo sin aparente progreso. Dos asuntos centraron el desacuerdo: el reparto del cupo –los españoles exigían cerca de un 40% del total para las distribuidoras locales; y, como no, la cuantía de las repatriaciones a efectuar. España se resistía a comprometer una cifra fija, menos si esta sobrepasaba los 2 millones anuales⁵⁷⁴. Las negociaciones se rompieron en junio. Pero Mayer y McCarthy no regresaban de vacío. En esta ocasión, los negociadores de la MPEA tenían la firme creencia de haber dejado en una situación muy comprometida a los representantes españoles. De hecho, su mera presencia había llevado a la ebullición, de nuevo, las tensiones interdepartamentales en el seno del gobierno español. El SNE llegó incluso a solicitar la creación de una Junta Asesora en la SRC controlada, como no podía ser menos, por los productores auspiciados por el sindicato⁵⁷⁵.

Como se había previsto, la evolución favorable de las relaciones bilaterales se demostró determinante a la hora de sentar a los españoles en la mesa negociadora. Los hechos de finales de año vinieron a alentar, más si cabe, la esperanza de la MPEA. El 4 de noviembre de 1950 la Asamblea General de las Naciones Unidas levantó la recomendación de retirar los embajadores de España. A los pocos días, el gobierno norteamericano confirmó su intención de cubrir la vacante dejada por Armour en diciembre de 1945. La MPEA desplegó todas sus dotes de seducción para influir en el nombramiento del nuevo enviado a España. Mientras, la estrategia diseñada un año antes daba un nuevo paso: a mediados de diciembre, las asociadas de la MPEA ordenaron a sus filiales españolas congelar indefinidamente la compra de derechos de importación y la

⁵⁷³ SRC: "Informe al Sr. Subsecretario de Economía Exterior y Comercio, sobre la visita hecha por los Sres. Mc Carthy y Mayer al Sr. Presidente de la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía", Madrid, 26/IV/1950. AITC, GC, caja 5562. Des. nº 566, Braddock al Secretario de Estado: "Visit of Mr. McCarthy and Mr. Mayer of Motion Picture Association to Madrid", Madrid, 2/V/1950. NA, RG 59, DF, 852.452/5-250.

⁵⁷⁴ Tel. nºs. 2993 y 3091, Douglas (Embajada en Londres) al Secretario de Estado, Londres, 28/V/1950 y 2/VI/1950. NA, RG 59, DF, 811.452/5-2850 y 6-250.

⁵⁷⁵ Galainena a Suñer: "Solicitud formación Junta Asesora de la Subcomisión Reguladora de Cinematografía", Madrid, 22/VI/1950. AGA, SEC 12, caja 64/16741.

negociación de contratos de distribución con las empresas españolas⁵⁷⁶. La negociación de primavera se evidenciaba un mero tanteo. Ahora, con la posibilidad de mezclar presiones diplomáticas y comerciales, la MPEA iba a pisó el acelerador. Había llegado el tiempo de la firmeza. Las dos partes prepararon las bayonetas.

3.1.3. Un negocio corrupto.

La retirada de los instrumentos fiscalizadores sobre la actividad cinematográfica por parte de los aliados y la ruptura de negociaciones con la industria norteamericana a finales de 1945 tuvieron consecuencias inmediatas en el sector cinematográfico. Las nuevas medidas proteccionistas y la pugna con la industria norteamericana traducida en un descenso de importaciones favorecieron un repunte espectacular de la corrupción y la inflación en el sector. Especuladores y empresarios sin escrúpulos camparon a sus anchas ante la vista gorda de la administración y la desesperación de la MPEA. La economía del país, la calidad del cine español y las filiales españolas de las *majors* de Hollywood fueron las grandes perjudicadas. La corrupción llegó a tales extremos que los informes de la Embajada norteamericana sobre el sector cinematográfico reservaron un lugar privilegiados a la evolución del mercado negro. La cotización de la peseta en la Bolsa de Tánger, la disponibilidad de película virgen y licencias de importación y doblaje y la evolución de sus precios modularon cada informe.

El dorado de las licencias de importación.

La industria cinematográfica española giraba desde 1941 en torno a la figura legal de los permisos de importación. De su disponibilidad en el mercado dependían el ritmo de las importaciones y la producción nacional⁵⁷⁷. Supuestamente creadas como instrumento legal para canalizar las importaciones de cine extranjero, en la práctica se emplearon exclusivamente como vehículo

⁵⁷⁶ Des. nº 672, Braddock al Secretario de Estado: "Motion Picture Entertainment 35mm, August, September, October 1950 (Supplement to Embassy Report No. 567, November 24, 1950)", Madrid, 15/XII/1950, p. 2. NA, RG 59, DF 852.452/12-1550.

⁵⁷⁷ La corrupción generalizada en torno a las licencias de importación fue común a prácticamente cualquier práctica comercial en la España del momento, vid. MARTÍNEZ, Elena: "Sector exterior y crecimiento en la España autárquica", *Revista de Historia Económica*, año XIX, nº extraordinario (2001), pp. 229-250.

de importación de películas estadounidenses, ya que el cine de otras procedencias fue importado a través de *clearings* bilaterales.

A lo largo de los dos años finales de la II Guerra Mundial se produjo un *boom* en la petición y concesión de las mencionadas licencias. La laxa interpretación de la legislación, el pacto de silencio en torno a la corrupción y el sistema de financiación de exportaciones coordinado desde la Embajada norteamericana fueron los desencadenantes. Este último detalle fue fundamental a la hora de comprender la tolerancia del gobierno español, puesto que las divisas invertidas en la importación de películas acababan siendo gastadas en España por la propia misión norteamericana. No obstante, en un contexto de posguerra que acarrease la suspensión del programa económico aliado, el mantenimiento de semejante ritmo importador podía convertirse en una amenaza para la política autárquica del gobierno.

Con esa posibilidad en mente, el 13 de diciembre de 1944 el MIC impulsó una medida destinada a limitar la concesión de permisos a un máximo de 2 para las producciones catalogadas de primera categoría, y 1 para las de segunda. Teniendo en cuenta que bajo el régimen legal anterior las películas catalogadas de primera categoría obtenían un mínimo de 3 permisos por título y un máximo que podía llegar, como en el caso de “El fantasma y Doña Juanita” (CIFESA, 1945), hasta los 16 permisos, la reacción del sector era de esperar. Productores, exhibidores y distribuidores pusieron el grito en el cielo para reclamar la paralización de semejante normativa, llegando sus quejas al Jefe del Estado⁵⁷⁸.

Esas protestas se valieron de la inminencia de la negociación con la industria norteamericana para dejar sin efecto la medida del MIC, que fue congelada a la espera de acontecimientos. El fracaso de las negociaciones, unidos a la carrera de productores e importadores por introducir el mayor número de títulos en el país a lo largo de 1946 (cuando todavía regía el sistema de financiación de la Embajada), terminó por convencer a las autoridades de la necesidad de adoptar aquella medida. Para entonces, la economía española, exenta del caudal de divisas inyectado por el programa de compras preventivas

⁵⁷⁸ Informe redactado por las principales productoras españolas para el Jefe del Estado: “Situación actual de la industria cinematográfica española”, Madrid, III/1945. p.4. FFF, legajo 121.

aliado, daba nuevas muestras de alarma. Las autoridades económicas del régimen no tardaron en relacionar la devaluación de la peseta con el gran número de películas importadas desde Estados Unidos durante el bienio 1945/46.

Dado el panorama, el gobierno español decidió poner en vigor la normativa aprobada en diciembre de 1944 y reducir así las licencias de importación en el mercado desde finales de 1946. Al año siguiente, Navascués llegó a suspender durante varios meses la concesión de nuevos permisos para reducir todavía más el ritmo importador. El Subsecretario justificó su decisión ante la Embajada norteamericana como un primer paso en la lucha contra un mercado negro que, según el propio Navascués, el régimen había tolerado hasta entonces a fin de mantener la actividad de los miles de cines nacionales, alimentar la producción local y garantizar el entretenimiento preferido del pueblo⁵⁷⁹. Nada decía de los 200 millones de pesetas anuales que la exhibición cinematográfica reportaba a las arcas del estado a esas alturas⁵⁸⁰. Contra lo argumentado por el Subsecretario, la administración española no dio muestras durante este periodo de querer luchar seriamente contra la corrupción y la especulación que su política había generado. Ello habría exigido medidas contundentes como desmontar el sistema de fomento o liberalizar parte de las transacciones cinematográficas, algo que ni siquiera llegó a contemplarse.

La Comisión de Clasificación concedió un total de 68 permisos de importación en 1947, 53 en 1948 y 52 en 1949⁵⁸¹. Las consecuencias, nefastas, no se hicieron esperar. El descenso del número de licencias y la fuerte devaluación de la peseta en las bolsas de referencias para las transacciones cinematográficas (Zurich y Tánger) dieron comienzo ese mismo año a una espiral inflacionista que se retroalimentó imparablemente: a menos licencias, los productores norteamericanos incrementaron el precio que exigían por película a fin de compensar sus beneficios en el mercado español; a mayor precio en dólares y mayor devaluación de la peseta, mayor desembolso en divisa

⁵⁷⁹ Randall a Allport, Madrid, 23/IV/1947, p.1. NA, RG 84, FSP Madrid, 1947 CGR 840.6.

⁵⁸⁰ Des. nº 778-C, Terrel W. Fronden al Secretario de Estado: "Motion Picture Reporting for Spain. Section A – Entertainment Motion Pictures, 35mm.", Madrid, 3/IX/1947, p. 3. NA, RG 84, FSP Madrid, 1947 CGR 840.6.

⁵⁸¹ Des. nº 219, H. G. Torbert Jr. (Segundo Secretario de la Embajada) al Secretario de Estado: "Spain-Motion Pictures, Entertainment, 35mm., December, 1949 and January, 1950", Madrid, 16/II/1950. NA, RG 59, DF 852.452/2-1650.

española; a mayor desembolso en divisa española mayor necesidad de hacerse con nuevas licencias para cubrir gastos. Lejos de aminorarse el impacto económico sobre la economía española, la política adoptada lo incrementó sensiblemente.

III-4) Películas importadas y precios que alcanzaron las licencias de importación en el mercado negro, 1942/1950.

Año	Importaciones	Valor licencia	variación del valor
1942	45	80.000 Ptas.	-
1943	90	80.000 Ptas.	-
1944	68	125.000 Ptas.	+56,25%
1945	192	175.000 Ptas.	+40,00%
1946	149	195.000 Ptas.	+11,43%
1947	98	265.000 Ptas.	+35,89%
1948	58	400.000 Ptas.	+50,94%
1949	69	650.000 Ptas.	+62,50%
1950	74	950.000 Ptas.	+46,15%

Fuente: elaboración propia⁵⁸².

III-5) Estimación del coste para España de las películas norteamericanas importadas, 1942/1950.

	Precio medio por película (dólares)	Cambio peseta/dólar en bolsa Tánger*	Pesetas por película	Películas importadas	Total pesetas.
1942	7.000 x	14,99 =	104.930 x	44 =	4.616.920
1943		13,25 =	92.750 x	90 =	8.347.250
1944		15,21 =	106.470 x	68 =	7.239.960
1942/1944				202 =	20.204.130
1945	10.000 x	21,31 =	213.100 x	192 =	40.915.200
1946		25,37 =	253.700 x	149 =	37.801.300
1945/1946				341 =	78.716.500
1947	15.000 x	33,93 =	508.950 x	98 =	49.877.100
1948		34,02 =	510.300 x	58 =	29.597.400
1949		40,27 =	805.400 x	69 =	55.572.600
1950	20.000 x	52,52 =	1.050.400 x	74 =	77.834.640
1947/1950				299 =	212.881.740
1942/1950				842 =	311.802.370

Fuente: elaboración propia⁵⁸³.

⁵⁸² A partir de "Permisos concedidos para películas americanas y cotizaciones que alcanzaron", Anejo nº 3 de un informe de Tomás Suñer y Ferrer (Subsecretario de Economía Exterior y Comercio) para el Ministro de Industria y Comercio: "Reforma del Sistema de protección a la industria cinematográfica", Madrid, 4/VII/1951. AITC, GC, caja 5562.

Otra consecuencia fue la reducción de los márgenes de beneficio por película importada. En 1947, el precio de las licencias de importación rondaba el medio millón de pesetas, lo que suponía una tercera parte del dinero que recaudaba de media una película norteamericana en su primer año de proyección⁵⁸⁴. A ese precio habría que sumarle las tasas e impuestos que cada película estaba obligada a cubrir, así como los gastos de doblajes y puesta en circulación de una película. También había que sumarle la inversión en la escasa película virgen, cuyo valor en el mercado negro se mantuvo osciló entre las 3 y las 3,5 pesetas por metro de positivo, hasta tres veces su valor en el mercado libre⁵⁸⁵. Portugal se mantuvo como principal punto de abastecimiento, especialmente durante el tiempo en que la frontera franco-española permaneció cerrada (marzo 1946/marzo 1948). A diferencia del periodo anterior, ahora el material más adquirido procedía de Bélgica (*Gevaert*), aunque la Embajada norteamericana llegó a constatar la existencia de remesas ilegales procedentes de Estados Unidos⁵⁸⁶. En parte por ello, el gobierno norteamericano levantó el boicot de exportaciones de película virgen a España a finales de 1946, aunque la escasez de dólares del estado español redujo las transacciones al pago de pequeñas cantidades en libras esterlinas y francos franceses⁵⁸⁷.

Todos esos pasos, además de alargar considerablemente el espacio de tiempo comprendido entre la importación y la comercialización (a finales de

⁵⁸³ A partir de CARRERAS, Albert y TAFUNELL, Xavier (eds.): *Estadísticas Históricas de España, Siglos XIX y XX*, 2ª edición revisada, Madrid, 2005, pp. 704-705; y "Reforma del Sistema de protección...", *doc.cit.*, pp. 17-18. * Entre 1942 y 1945 fue la Bolsa de Lisboa la que marcó el ritmo del mercado negro de divisas, aunque sus semejantes cotizaciones respecto a la Bolsa de Tánger permiten utilizar a esta última como referencia para el conjunto del periodo. Los cálculos del Subsecretario Suñer en su citado informe de 1951 cifraban el cómputo total en unos 125 millones de pesetas usando como tipo de cambio el oficial, y como único precio de las películas durante todo el periodo 15.000 dólares. Quien esto escribe considera alejado de la realidad ese planteamiento y defiende que, probablemente, el cálculo estimado en esta tabla esté por debajo de las cifras reales, puesto que, por ejemplo, en 1944 la documentación norteamericana señala operaciones realizadas a un cambio de entre 18 y 20 pesetas/dólar; mientras que para 1950 se mencionan operaciones a partir de un cambio superior a las 60 pesetas/dólar.

⁵⁸⁴ "Motion Picture Reporting for Spain. Section A...", *doc.cit.*, p. 9.

⁵⁸⁵ "Motion Picture Reporting for Spain. Section A...", *doc.cit.*, p. 8; "Spain-Motion Pictures, Entertainment, 35mm., 1948", *doc.cit.*, p. 3.

⁵⁸⁶ Tel. núm 892, Bonsal a los Secretarios de Estado y Comercio, Madrid, 15/IV/1946. NA, RG 59, DF 852.4061 MP/5-1546.

⁵⁸⁷ Torbert Jr. Al Secretario de Estado: "Monthly Motion Picture Report, February 1948", Madrid, 10/III/1948. NA, RG 84, FSP Madrid, 1948 CGR 840.6.

1946 rondaba los 3 meses⁵⁸⁸), encarecían considerablemente las operaciones. En 1950, se calculaba en cerca de 1,5 millones de pesetas la inversión necesaria para explotar una película norteamericana.

III-6) Costes previos a la comercialización de una película estadounidense en España a finales de 1945 y 1950.

		1945	1950
Permiso de importación	(O.M 18/V/1943; O.M. 13/XII/1944)	175.000	900.000
Canon de importación			50.000*
Canon de doblaje	(O.M. 23/IV/1941)		20.000
Derechos de Aduana	(Ley 19/VII/1944)		140.000*
Permiso de doblaje	(O.M. 31/XII/1946; O.M. 28/VII/1948)	-	50.000
Gatos de Censura			5.000
TOTAL:		390.000	1.165.000

Fuente: elaboración propia⁵⁸⁹.

El cine español como víctima colateral.

La puja por los cada vez más escasos permisos de importación se concentró en tres frentes: la “seducción” de la comisión clasificadora; el esfuerzo presupuestario; y el mercado negro. El Subsecretario de Economía Exterior y Comercio y el Presidente de la SRC se convirtieron en los auténticos jueces de la competición. A ambos correspondía, respectivamente, la presidencia y vicepresidencia de la Comisión Clasificadora, por lo que su opinión pasó a ser determinante en la concesión de los permisos. Ello les convirtió automáticamente en los últimos individuos con quienes los empresarios cinematográficos podían enemistarse. Un escalón inferior en la lista de agasajos lo ocupaban el Secretario y los Vocales de esa comisión, así como aquellos elementos de la industria a los que el Presidente podría acudir en busca de “asesoramiento”⁵⁹⁰. Las alusiones de los protagonistas de la época sobre la corrupción generalizada no dejan lugar a

⁵⁸⁸ Anónimo a Francisco Franco: “Estudio de la Industria Cinematográfica en España”, Madrid, 6/XI/1946, pp. 10-11. FFF, legajo 15305.

⁵⁸⁹ A partir de “Costo de puesta en explotación de una película americana”, Madrid, s.f. (1951). AITC, GC, caja 5562. Se han omitido de los datos referentes a doblaje, película virgen y gastos de publicidad, puesto que carecemos de cifras concluyentes para 1945. En 1950 esos tres criterios suponían un desembolso medio de 170.000 pesetas por película, por en torno a 120.000 pesetas en 1943 (“Estudio de la Industria...”, *doc.cit.*). * Se han tomado respectivamente como referencia la segunda categoría para los cánones de importación; y la primera para los derechos de aduana.

⁵⁹⁰ Vid. Artículo V de la orden del MIC de 18/V/1943 (BOE, 24/V/1943).

la duda⁵⁹¹. La Comisión Clasificadora fue tan poco transparente que en el MIC se negaron durante años a facilitar información sobre proceder a la Embajada norteamericana, obtenida finalmente a través de “favores personales”⁵⁹².

La parcialidad de la Comisión tuvo reflejo en el considerable repunte en las clasificaciones de primera categoría. La máxima clasificación era ahora más importante que nunca, puesto que unos años antes se lograba el mismo número de permisos con una catalogación inferior. Destaca también que fueran las “grandes” productoras del periodo las que concentraron las máximas catalogaciones de la Comisión. Su mayor empaque empresarial y capacidad financiera les hacía acreedoras de una mayor protección, así como de una mayor capacidad de presión y persuasión.

III-7) Categoría de las películas evaluadas por la Comisión de Clasificación del MIC, 1942/1950.

	1ª Categoría	2ª Categoría	3ª Categoría
1942	7	20	8
1943	10	40	5
1944	12	18	6
1945	13	13	7
Media 1942/1945	10,5 (26%)	22,75 (57%)	6,5 (16%)
1946	17	10	9
1947	20	19	10
1948	23	8	9
1949	13	20	7
1950	19	8	8
Media 1946/1950	18,4 (46%)	13 (32%)	8,6 (21%)

Fuente: “Reforma del sistema de protección a la industria cinematográfica”, *doc.cit.*, p. 16⁵⁹³.

⁵⁹¹ Así por ejemplo, en una entrevista realizada en 1995, José María García Escudero afirmó haber renunciado por escrúpulos morales a participar de aquellas reuniones durante el breve tiempo que fue vocal como representante de la DGCT en 1951. Vid. DÍEZ PUERTAS, “El acuerdo cinematográfico...”, *art.cit.*, p. 14.

⁵⁹² Como el pago de los servicios médicos de uno de sus miembros. “Spain-Motion Pictures, Entertainment 35mm, December 1949...”, *doc.cit.*, p. 4.

⁵⁹³ AITC, GC, caja 5562. La diferencia entre los totales de esta tabla con los ofrecidos con anterioridad pueden deberse tanto al caos estadístico de la época, como al hecho de que algunas películas contabilizadas no llegasen a ser evaluadas ni comercializadas.

Lo que parece bastante evidente, a juzgar por los testimonios de la época y los análisis de los historiadores del cine español, es que la puja por los permisos de importación no repercutió positivamente en la calidad media del cine nacional. Y ello pese a que los presupuestos invertidos no dejaron de crecer durante todo el periodo. Con la concesión de las licencias todavía ligada a la inversión en las películas, los empresarios no dudaron en inflar sus presupuestos. Así parecían conformarlo los datos. Durante 1947 y 1948 la media de coste de una película española se situó en torno a los 2 millones de pesetas⁵⁹⁴. Todas aquellas cintas que sobrepasaron con creces esa cifra, como “Locura de Amor” (CIFESA, 1948) o “El tambor del Bruch” (Emisora Films, 1948), se aseguraron automáticamente la máxima clasificación. Las más caras incluso obtuvieron de manera extraordinaria la concesión de una tercera licencia, como ocurrió con “La noche del sábado” (Suevia Films, 1950). Teniendo en cuenta que el crédito sindical financiado a través de los cánones de importación y doblaje solía cubrir entre un 25% y un 40% del presupuesto oficial; y que las licencias de importación podrían venderse en 1948 a alrededor de 400.000 pesetas, y a más de 600.000 el año siguiente, el negocio parecía asegurado.

Esa seguridad que proporcionaban el crédito sindical y la elevada posibilidad de hacerse, al menos, con un permiso de importación (poco más del 20% de las películas clasificadas entre 1946 y 1950 fueron catalogadas de tercera categoría), fue en buena parte responsable del ahondamiento del que ya se había convertido en seña por excelencia de la debilidad industrial del cine español: la multiplicidad de productoras y la dispersión de capitales.

⁵⁹⁴ “Resumen del cine español el año 1947”, *Primer Plano*, nº 380, 25/I/1948; “53 películas españolas en rodaje ha conocido el año 1948”, *Primer Plano*, nº 431, 16/I/1949.

III-8) Películas rodadas por las principales productoras nacionales y estrenos de cine español en Madrid, 1945/1950.

	1945	1946	1947	1948	1949	1950	Total
<i>Emisora Films</i>	3	3	3	2	4	4	19
<i>Suevia Films</i>	2	1	1	4	2	4	14
<i>CIFESA</i>	1	1	3	1	2	2	10
<i>PECSA Films</i>	-	1	2	-	2	4	9
<i>Sagitario Films</i>	-	-	1	3	2	2	8
<i>Peninsular Films</i>	-	1	3	1	-	3	8
<i>Aureliano Campa</i>	2	-	1	2	-	1	6
<i>Valencia Films</i>	-	-	1	5	-	-	6
OTRAS	31	27	31	28	35	19	171
Total producciones:	38	34	46	46	47	39	250
Total estrenos:	30	23	34	40	42	43	212

Fuente: elaboración propia⁵⁹⁵.

Pese a los muchos elementos que desde dentro de la industria rechazaban la conversión de la producción española en un mero medio de obtención de licencias de importación, ni siquiera la prensa especializada fue capaz de denunciar la situación. A lo más que llegó la otrora beligerante *Primer Plano* fue a deslizar entre sus páginas el hartazgo del público hacia el torrente de películas históricas, tan escasas de atractivo artístico y comercial como ideales para inflar su presupuesto y amoldarse a las veleidades imperiales de la improvisada política cultural exterior española⁵⁹⁶. El cine folklórico, denunciado pocos años antes por la Falange como pobre y decadente, resurgió de la mano de un *star system* tan artificial como caro de sostener. El resultado más frecuente, despropósitos artísticos y fracasos de taquilla como "Mare Nostrum" (*Suevia Films*, 1948), "Currito de la Cruz" (*CIFESA*, 1949), "Brindis a Manolete" (*Hércules Films*, 1948), "La Mies es Mucha" (*Chapalo Films*, 1948) o "La niña de Luzmela" (*PECSA*, 1949). Todas ellas, por cierto, merecedoras de la máxima clasificación de la Comisión y, por tanto de los dos permisos de importación de rigor.

⁵⁹⁵ A partir de "Producción nacional de películas desde 1939 hasta 1950...", *doc.cit.* y MOYA, "En torno a la industria..." *art.cit.*, p. 112.

⁵⁹⁶ Para una dura crítica posterior del sistema de protección y su conexión con la "plaga" del cine histórico, vid. MOYA, Eduardo: *El cine en España*, Madrid, Oficina de Estudios Económicos del Ministerio de Comercio, 1954, pp. 68-70.

Hacia finales de 1948, el descaro de algunos de los caza-licencias parecía no tener fin. Tratando de reducir sus costes al mínimo, estos individuos se ofrecían sin disimulo a las filiales de las casas norteamericanas a firmar como productores de un título financiado total o parcialmente por éstas, a cambio de una cantidad pactada por licencia o licencias obtenidas⁵⁹⁷. Desconocemos si alguna de las filiales aceptó acuerdos de ese tipo con productores “pequeños”. Si lo hicieron, fue guiadas probablemente por el precedente sentado desde 1944 por la colaboración entre *Hispano Fox* y *Emisora Films*, ni más ni menos que la principal productora española del periodo. Todos y cada uno de los muchos permisos producidos por las películas “prefabricadas” de Ignacio Ferrés Iquino fueron a parar a la filial americana⁵⁹⁸.

Las licencias de doblaje no alcanzaron ni de lejos las cifras pagadas por los permisos de importación. A lo largo de 1947 y 1948 su cotización osciló entre las 20.000 y las 45.000 pesetas por unidad. Aparte de la lógica subordinación de los permisos de doblaje a los de importación, el principal motivo que frenaba un alza espectacular en su precio fue la exigencia de los distribuidores a comprar ambos permisos en el mismo lote⁵⁹⁹. También influyó la mayor oferta en comparación con los permisos de importación, ideada para cubrir las necesidades del resto de películas importadas de habla extranjera. La reducción de los permisos a 3, 2 y 1 respectivamente para películas de Interés Nacional, primera y segunda categoría, adoptada el 29 de julio de 1948⁶⁰⁰, propició un repunte temporal de los precios hasta alcanzar las 75.000 pesetas por unidad⁶⁰¹. Sin embargo, pasado el impacto inicial, éstos volvieron a estabilizarse en torno a las 50.000 Pesetas Para disgusto de la JSOC y la DGCT, la pieza clave del comercio cinematográfico seguían siendo los permisos de importación.

⁵⁹⁷ Torbert Jr. al Secretario de Estado, Des. nº 231: “Spain-Motion Pictures, Entertainment, 35mm., 1948”, Madrid, 16/XII/1948, p. 2. NA, RG 84, FSP Madrid, 1948 CGR 840.6.

⁵⁹⁸ Para la trayectoria de *Emisora Films*, vid. COMAS, Ángel.: *Ignacio F. Iquino, hombre de cine*, Barcelona, Laertes, 2003.

⁵⁹⁹ Whedbee a Allport, Madrid, 23/V/1947; y “Spain-Motion Pictures, Entertainment, 35mm., 1948”, *doc.cit.*, p. 2. NA, RG 84, FSP Madrid, 1947 y 1948 CGR 840.6.

⁶⁰⁰ BOE, 10/VIII/1948.

⁶⁰¹ Carta de S.S. Horen (*Hispano Fox*) para F. L. Harley (*Twentieth Century Fox*), Barcelona, 14/VIII/1943, p.2. Adjunta a Richard Ford (Cónsul General en Barcelona) para Paul T. Culberston (Encargado de Negocios *ad interim*), Barcelona, 16/VIII/1943. NA, RG 84, FSP Madrid, 1948 CGR 840.6.

Filiales *versus* distribuidoras “independientes”.

Las relaciones de *Hispano Fox* con *Emisora Films* evidenciaron la implicación activa de las compañías norteamericanas en el sistema especulativo. Podría darse la tentación de minusvalorar la responsabilidad de estas compañías en el entramado de corrupción que era la cinematografía española, concentrándose las culpas en el marco legal y los productores españoles. Semejante aproximación sería incompleta. Si el sistema especulativo sobrevivió durante todos estos años fue gracias a la participación, más o menos entusiasta, de la industria cinematográfica norteamericana. Sin sus películas, no habría habido carrera especulativa alguna. Un boicot de exportaciones a España tras la guerra hubiera sido probablemente eficaz para dismantelar el marco legal construido por la administración española. No obstante, las asociadas de la MPEA desecharon esa opción incluso después del fracaso negociador de 1945.

Esa posición nunca fue del todo entendida en la legación diplomática de Estados Unidos. A lo largo de 1945 y 1946, con las cifras de importación en línea ascendente y el sistema de financiación de la Embajada garantizando un flujo sostenido de dólares, podía comprenderse la prudencia de las compañías norteamericanas. Pero la apuesta española por reducir de forma considerable la entrada de nuevas películas a partir de 1947 y el dismantelamiento del sistema de financiación podían justificar una política de firmeza⁶⁰². La imposibilidad de que la producción española, europea y latinoamericana cubriese con garantías el hueco del cine norteamericano reforzaba la posible eficacia de una medida similar a ojos de los diplomáticos. ¿Por qué no aplicar la mano dura entonces?

En párrafos anteriores se ha explicado que, pese a los problemas monetarios que atravesaba España, las *majors* se habían asegurado entre 1943 y 1946 la repatriación de los beneficios correspondientes a la venta de los derechos de exhibición de sus películas. El dismantelamiento definitivo del sistema de financiación en julio de 1947 supuso un serio revés para los intereses de las compañías norteamericanas, que vieron reducidas sus opciones a dos: realizar

⁶⁰² Las compañías solicitaron una nueva renovación del programa tras consumarse el fracaso de las gestiones de Allport. En esta ocasión el Departamento del Tesoro se negó en redondo. El crédito de las compañías en España se había agotado, en todos los sentidos. Canty a Randall, Washington D.C., 10/II/1947. NA, RG 84, FSP Madrid, 1947 CGR 840.6.

todas las operaciones a través del mercado negro; o conformarse con esperar una recuperación de la economía española que permitiese el paulatino desbloqueo de sus beneficios congelados. Desechada esa posibilidad ante la preocupante situación económica y el incierto futuro del propio estado español, las compañías optaron por el dinero fácil del mercado negro.

El gran beneficiario de la decisión de las compañías norteamericanas de mantener a sus películas en España fue el renovado sector de la distribución española, hasta poco antes dominado por las filiales. A partir de 1944, aprovechando el *boom* en la concesión de licencias de importación experimentado durante los dos últimos años de la guerra, un gran número de empresarios y especuladores que nada tenían que ver con el cine se lanzaron al negocio. Estas pequeñas empresas, habitualmente de no más de un año o dos de existencia, crecieron al calor del mercado negro, abandonado por las filiales ante la posibilidad de operar a través de su Embajada. Durante 1945 y 1946 se dedicaron a importar películas de segunda categoría de las *majors* y cintas de productoras independientes, generalmente de mucho menor precio. A partir de agosto de 1945, el levantamiento de buena parte de las medidas fiscalizadoras sobre el movimiento de divisas supuso un gran impulso para estas compañías. El desembarco en el mercado negro de dólares introducidos desde Latinoamérica por especuladores con intereses en España, y por lo tanto deseosos de obtener pesetas a un cambio lo más atractivo posible, espoleó a estos distribuidores, ávidos de dólares con los que mejorar la calidad de sus películas, y con mayor libertad de movimiento que las filiales, vigiladas con un mayor celo por las autoridades al ser una extensión de empresas extranjeras.

Con los dólares necesarios en su poder, las distribuidoras sólo precisaban de la connivencia de las *majors* para venderles más y mejores películas. Éstas, deseosas de obtener dólares por sus películas y ya sin el temor a las sanciones de su gobierno por la participación de un mercado negro del que ahora habían desaparecido los intereses alemanes, fueron entrando en el juego. El funcionamiento del sistema no hizo sino repetir los esquemas establecidos entre 1940 y 1942. Un intermediario se hacía con los derechos de exhibición de una determinada película para España y algún otro país latinoamericano o Portugal, tras satisfacer en dólares –adquiridos en el mercado negro– las exigencias de la

productora. A continuación traspasaba esa película al mejor postor o la explotaba por su cuenta. Cuando el sistema de financiación desapareció definitivamente, las filiales se vieron obligadas a competir por los dólares con las distribuidoras “independientes”, y aunque las *majors* reservaron sus mejores títulos a sus subsidiarias, las compañías españolas lograron hacerse ni más ni menos que con el 60% de los filmes norteamericanos comercializados en España. Ya durante 1946, *Universal* había contratado nada menos que veintitrés títulos entre diez firmas españolas; *UA*, *Paramount* y *Republic*, sin filial en España, habían hecho lo propio con todas sus cintas; mientras que *Columbia* y *Radio* habían cedido tres de sus títulos por una de *Metro*⁶⁰³. Sólo *Warner* e *Hispano Fox* se negaron a negociar con “independientes”.

III-9) Películas estadounidenses comercializadas en Madrid por casas distribuidoras, 1946/1950:

	1946	1947	1948	1949	1950	Total	
<i>Hispano Fox Films</i>	19	17	14	15	23	88	
<i>METRO Ibérica</i>	11	10	13	16	12	62	
<i>Universal Films</i>	12	13	11	6	9	51	275
<i>WB First National</i>	4	8	5	6	9	32	39,8%
<i>Columbia Films</i>	9	4	2	5	1	21	
<i>Radio Films</i>	6	2	6	3	3	20	
<i>Artistas Asociados</i>	1	-	-	-	-	1	
<i>Mercurio Films (Paramount)*</i>	11	9	10	8	3	41	
<i>CB Films (United Artsits)*</i>	-	1	3	4	6	14	73
<i>CEPICA (Republic)*</i>	-	4	8	1	-	13	10,5%
<i>UFilms (Republic)*</i>	5	-	-	-	-	5	
<i>Filmófono</i>	6	8	5	4	1	24	
<i>Exclusivas Floralva</i>	9	7	5	3	-	24	
<i>Chamartin</i>	7	3	7	2	-	19	342
<i>CIFESA</i>	4	1	6	2	2	15	49,5%
<i>UFilms</i>	-	11	3	-	-	14	
Otras (30)	42	44	33	14	33	186	
Totales	146	138	133	93	102	690	

Fuente: SRC: “Películas americanas estrenadas en Madrid”, Madrid, 11/VII/1951⁶⁰⁴.

⁶⁰³ Des. n.º 3657, Whedbee al Secretario de Estado: “Statistics Concerning Import and Distribution of American Films in Spain”, Madrid, 10/III/1947. NA, RG 59, DF 852.4061 MP/3-1047.

⁶⁰⁴ AITC, GC, caja 5562. Las cifras totales de distribución difieren levemente de las aportadas en la tabla II-12, algo común en las estadísticas de la época. *Estas empresas actuaron como representantes exclusivos de las compañías norteamericanas entre paréntesis.

Las *majors* estaban promocionando inconscientemente a un sector que no tardaría en crearles tantos o más problemas que los productores españoles. A la par, el doble juego de participar del sistema corrupto y, al mismo tiempo, tratar de alcanzar una salida negociada que pasaba por dismantelar ese sistema corrupto, sólo favorecía “el sálvese quien pueda” practicado hacía tiempo por las filiales e imitado, a partir de 1945, por sus casas matrices⁶⁰⁵. Mientras, los especuladores que habían dado sus primeros pasos en la producción, pasaron ahora a participar crecientemente en los negocios de la distribución y la exhibición. Ésta última, a pesar del descenso paulatino del número de películas en circulación, seguía constituyendo uno de los pocos sectores pujantes de la economía española. En diciembre de 1948, un estudio de mercado de *Hispano Fox* elevó el censo de salas cinematográficas hasta las 3.650⁶⁰⁶. Prácticamente en todas las ciudades de importancia había algún cine en construcción.

3.1.4. El encanto irresistible de la fábrica de sueños.

La España gris de posguerra pasaba hambre en muchos sentidos, no sólo el fisiológico. Alejados de las disputas comerciales y la corrupción generalizada alrededor de la importación y explotación del cine norteamericano, los españoles acudían al cine en busca de la dosis semanal de entretenimiento y escapismo que Hollywood garantizaba. Esa ha sido al menos una de las teorías más aceptadas a la hora de explicar el furor por el cine norteamericano⁶⁰⁷.

El hambre de cine era tal que, pese a un leve repunte en el precio de las entradas, la elevada afluencia del público siguió siendo constante, al igual que los cuantiosos ingresos que el espectáculo reportaba para empresarios y recaudadores. Sólo en 1947, las estimaciones cifraban en 700 millones de pesetas anuales los ingresos en taquilla, de los cuales más de una cuarta parte irían a parar a las administraciones local y estatal por vía impositiva. Esas mismas estimaciones calculaban en 5 millones de personas la afluencia semanal a las salas, lo que suponía un total de 260 millones de espectadores durante un solo

⁶⁰⁵ Allport a Randall: “The Spanish Situation”, Londres, 30/XII/1946. NA, RG 84, FSP Madrid, 1947 CGR 840.6.

⁶⁰⁶ “Spain-Motion Pictures, Entertainment, 35mm., 1948”, *doc.cit.*, p. 6. NA, RG 84, FSP Madrid, 1948 CGR 840.6.

⁶⁰⁷ MONCADA, *España Americanizada...*, *op.cit.*, pp., 32 y 86-87.

año⁶⁰⁸. Ante esas cifras, el argumento de Navascués justificando la pasividad del gobierno frente a la corrupción generalizada a fin de satisfacer la demanda del público de películas norteamericanas puede hasta parecer verosímil. Determinante a la hora de llevar al público a las salas fue la estructura de precios en el sector. A falta de una gran variedad de títulos por el conflicto entre estado y MPEA y dada la pobreza del momento, la estrategia comercial de la exhibición consistió en ofrecer una amplia gama de precios, horarios y locales. En los días de labor, los cines de Madrid y Barcelona proyectaban dos sesiones diarias, por una en provincias. A mediados del lustro, en la capital los precios oscilaban entre las 12,50 pesetas de un cine de estreno en días festivos, a las 1,50 pesetas de una sala de tercera categoría entre semana y en horario nocturno (diez y media de la noche). En Bilbao, en 1950, los precios oscilaban entre las 15 y las 2,50 pesetas⁶⁰⁹. Las zonas rurales ofrecían precios mucho más populares.

El cliente tipo continuó siendo un joven varón, aunque las mujeres no andaban al zaga. Como vimos en páginas anteriores, el cine norteamericano mantuvo una ventaja abismal en las preferencias del público pese a los problemas de abastecimiento. Entre los éxitos más destacables de este periodo encontramos películas de todo tipo y género, como "Mr Smith Goes to Washington" (*Columbia*, 1939); "Letter to Three Wives" (*20th Fox*, 1949); "Kiss of Death" (*20th Fox*, 1947); "Joan of Arc" (*Sierra Pictures*, 1948) y "The Three Musketeers" (*Metro*, 1948). Comedia, intriga, drama histórico, western y dibujos animados eran señalados en los informes de la Embajada norteamericana como los preferidos del público. Una señal inmejorable de las preferencias de público y empresarios fue el constante incumplimiento de la cuota de pantalla vigente desde 1941, justificada bajo la excusa de no contar con material nacional⁶¹⁰. Otro indicio significativo del éxito era el tono y la orientación de las críticas del público, generalmente dirigidas a la antigüedad de las cintas y el retraso en los estrenos respecto a la fecha de producción, consecuencias ambas de factores externos a las películas en sí mismas.

⁶⁰⁸ "Motion Picture Reporting for Spain. Section A...", *doc.cit.*, pp. 3-14.

⁶⁰⁹ Voluntary Report nº 30, Cabot Sedgwick (Vicecónsul en Bilbao) al Secretario de Estado: "Motion Picture Developments in Bilbao", Bilbao, 14/XI/1950. NA, RG 59, DF 852.452/11-1450.

⁶¹⁰ "Motion Picture Reporting for Spain. Section A...", *doc.cit.*, p. 4.

Ese éxito era evidente con solo volver la vista un instante a la evolución del paisaje urbano. Durante este periodo de pobreza generalizada, prácticamente todas las ciudades vieron aumentadas y mejoradas sus infraestructuras cinematográficas. El ritmo en la construcción de salas cinematográficas siguió siendo tan elevado como antes de la Guerra Civil. En 1949, el renombrado hispanista Gerald Brenan, asombrado por el gran número de cines en construcción que encontró en un Madrid donde las ruinas de la Guerra Civil todavía estaban muy presentes, comparó su importancia para los españoles a las iglesias⁶¹¹. ¿Podía competir el cine norteamericano con la Iglesia en el “mercado” de fieles? La beligerancia de la Iglesia española hacia el medio abonaba esa impresión⁶¹².

La censura, principal instrumento de la Iglesia en su combate con el cine, no hizo peligrar en ningún momento la hegemonía del cine norteamericano. La contención de los empresarios en la elección de los títulos importados fue uno de los factores fundamentales. Dado el espectacular encarecimiento de la transacción, éstos no estaban dispuestos a arriesgar su dinero y prestigio con una película de contenido cuestionable para los cánones de la censura. Pese a algunas excepciones, como en el caso de la oscarizada “The Search” (*Metro*, 1948), que llegó a provocar encendidas quejas del mismísimo Arthur M. Loew⁶¹³, los productores norteamericanos no tuvieron demasiados problemas para adelantarse a ese filtro, adaptando sus películas a aquello que podía demandar la censura española. Rara vez, una película norteamericana enviada a España fue rechazada por la censura⁶¹⁴, lo que contrastó con el alto nivel de rechazo de cintas de otras nacionalidades⁶¹⁵. A pesar de ello, la ausencia de un código de

⁶¹¹ Vid. BOSCH, Aurora y DEL RINCÓN, Fernanda: “Dreams in a Dictatorship. Hollywood and Franco’s Spain, 1939-1956”, en WAGLEITNER, Reinhold y MAY, Lary (eds.): *Here, There and Everywhere*, Hanover, University Press of New England, 2000, pp. 100-115, p. 101.

⁶¹² Vid. FERNÁNDEZ, Daniel: “El antiamericanismo en la España del primer franquismo: el Ejército, la Iglesia y Falange frente a Estados Unidos”, *Ayer*, nº 62 (2006), pp. 257-282.

⁶¹³ Loew, judío como buena parte de los prohombres en la industria cinematográfica, acusó a las autoridades españolas de trocear la película por su exposición de los crímenes cometidos por la Alemania nazi. Arthur M. Loew al Secretario de Estado, Nueva York, 30/III/1949. NA, RG 59, DF, 811.4061 MP/3-3049.

⁶¹⁴ Entre las excepciones sobresalen cintas como “The Spanish Main” (RKO, 1945), “Blood and Sand” (20th Fox, 1941) y “The Lady from Shanghai” (Columbia, 1947).

⁶¹⁵ Para el caso francés, LIOGIER, *Le cinéma français...*, op.cit., cap. II.

censura hizo imprevisibles algunas de las decisiones de la JSOC, algo que sacó de sus casillas a más de un representante de la industria norteamericana:

The rulings of the Censorship Board are so complicated that one cannot recommend what kind of pictures should be selected for this country. For instance, "Bathing Beauty" was passed by the censors with practically very few cuts, specially the bathing scenes, while in our picture WEEK END IN HAVANA we have been ordered to eliminate or shorten some of the scenes of the chorus. In some pictures a long kiss is permitted and on others it is requested to eliminate or shorten same. [...] Of course, I fully realize that if we want to do business in this country we have to be abiding by the existing laws and the censorship is a law at present⁶¹⁶.

La cautela de los empresarios y la intervención de la censura no lograron evitar, pese a todo, sonados escándalos. Sin duda, el más conocido de este periodo fue el provocado por "Gilda" (*Columbia*, 1946). Tras la aprobación de la cinta por la JSOC, la película comenzó a ser comercializada con gran éxito de audiencia gracias a la expectación creada por los rumores sobre su "inmoralidad". Ello provocó la histérica reacción de algunos obispos, que movilizaron a los fieles más reaccionarios para boicotear el estreno de la cinta en numerosas provincias. En un momento dado, el Padre Begoña, representante de la Iglesia en la reunión de la JSOC que había autorizado la comercialización del filme, fue forzado a dimitir de sus responsabilidades. Pero cuanto más levantaban la voz desde los púlpitos contra la película, mayor era el interés por ver la cinta. Los informes de la Embajada norteamericana llegaron a apuntar que, además de un tremendo éxito comercial, la película puso de moda el calzado y, como no, los guantes empleados por la Hayworth. Por su parte, el máximo responsable de la compañía distribuidora aseguró que, a partir de entonces, cualquier película interpretada por la actriz de descendencia española se convertiría, en un éxito de taquilla asegurado⁶¹⁷.

A raíz del caso "Gilda", la Iglesia impulsó su propia agencia de censura en 1950: la Oficina Nacional Clasificadora. Esta oficina vino a sustituir la labor clasificadora de la Junta Diocesana, que había limitado su acción preventiva a

⁶¹⁶ Carta de S.S. Horen... adjunta a Ford para Culberston, *doc.cit.*, p. 2.

⁶¹⁷ Des. nº 137, Driver al Secretario de Estado: "Motion Picture Report - February 1948", Madrid, 4/III/1948. NA, RG 84, FSP Madrid, 1948 CGR 840.6.

los miembros de Acción Católica⁶¹⁸. Con semejante paso la Iglesia buscó racionalizar su respuesta a las películas “inmorales”, dando una imagen de mayor coherencia y unidad de criterio. Un análisis comparado de la actitud de la Iglesia española respecto al cine norteamericano con la de otras grandes Iglesias católicas europeas contribuiría a valorar en mejor medida su comportamiento⁶¹⁹.

La Iglesia española compitió en su rechazo del cine de Hollywood con los falangistas, el otro sector del régimen que con mayor virulencia retórica rechazó la influencia norteamericana⁶²⁰. Publicaciones como *Alférez*, *La Hora* o *Juventud* solían acoger entres sus páginas alegatos contra la influencia perniciosa del cine norteamericano sobre el “espíritu” nacional o los “valores tradicionales”. En ocasiones, las menos, los ataques se dirigían a películas concretas como “Green Dolphin Street” (*Metro*, 1947), aunque lo más común eran divagaciones –a veces realmente ridículas– sobre el poder de seducción del producto Hollywood. La prensa, generalista y especializada, que tenía en la publicidad cinematográfica una importante fuente de ingresos, limitó las críticas negativas a la sección que toda publicación reservaba a sinopsis de películas. Entre las noticias que publicaban sobre Hollywood –cedidas en buen parte por el servicio de prensa de la Embajada norteamericana– seguían sobresaliendo idilios, separaciones, etc. Entre los asuntos concretos, sin duda destacó por su significado político en el contexto bilateral el seguimiento realizado a la caza de brujas, que no venía sino a “confirmar” las acusaciones franquistas⁶²¹.

El acercamiento bilateral experimentado en los últimos años del lustro tuvo su parangón cinematográfico en el desembarco masivo de estrellas de Hollywood en España en 1950. Rita Hayworth, Paulette Goddard, George

⁶¹⁸ BOSCH y DEL RINCÓN, “Dreams in a Dictatorship...”, *cap.cit.*, p. 110. Se utilizaba para ello un sistema de colores: El blanco suponía la adecuación para todos los públicos; el azul, sólo para jóvenes y adultos; el rosa, para adultos “responsables y formados”; y el escarlata, muy apropiadamente, “peligro”. En suma, todo un alarde de originalidad.

⁶¹⁹ Existen varios estudios interesantes en los que se aborda la peculiar relación entre la Iglesia italiana y el cine norteamericano en la inmediata posguerra, vid. CASSAMAGNAGHI, Silvia: *Immagini dall'America. Mass media e modelli femminili nell'Italia del secondo dopoguerra, 1945-1960*, Milán, Franco Angeli, 2007, pp. 161-175; MUSCIO, Giuliana: “Invasión and Counterattack. Italian and American Film Relations in the Postwar Period”, en WAGLEITNER y MAY, *Here, There and Everywhere...*, *op.cit.*, pp. 116-131; WANROOIJ, Bruno P. F.: “Dollars and Decency: Italian Catholics and Hollywood, 1945-1960”, en KROES y ELWOOD (eds), *Hollywood in Europe...*, *op.cit.*, pp. 247-265.

⁶²⁰ FERNÁNDEZ, “El antiamericanismo...”, *art.cit.*, pp. 276-280.

⁶²¹ *Primer Plano* dio cabida a extensos artículos sobre el particular en los nºs 379 (18/I/1948), 384 (22/XI/1948) y 510 (23/VII/1950).

Cuckor, Carol Reed, Peter Ustinov o Frank Sinatra situaron al país en el mapa turístico del valle de las estrellas⁶²², abriendo una vía publicitaria que el régimen no tardaría en explotar y cultivar a lo largo de los siguientes años. Un año antes, la revista *Triunfo* concedió el premio honorífico de mejor actor del año a Frederic March, uno de los actores que habían engrosado las listas negras del régimen por sus simpatías hacia la II República. Los tiempos, sin duda, estaban cambiando. La producción en España de la película “Pandora and the Flying Dutchman” (*Dorkay Productions*, 1951) terminó por modificar la percepción que el franquismo tenía de las estrellas de Hollywood: del desprecio a la instrumentalización. La presencia de James Mason y, sobre todo, de la megaestrella Ava Gardner – incluido su idilio pasional con el españolísimo Mario Cabré– fue publicitada por la prensa franquista como una muestra más de la “normalidad” española⁶²³. A partir de entonces, esa prensa, que hacía no muchos años se había destacado por su beligerancia hacia Hollywood, pasó a concentrar aun más si cabe la información en la vida privada de los artistas, tan lejana, por cierto, de la moral oficial. Las estrellas de Hollywood habían pasado de ser objeto de ataques furibundos y listas negras a potenciales embajadores de la amistad hispano-norteamericana.

3.2. La diplomacia cinematográfica estadounidense en la España “aislada”.

Mientras el cine comercial, pese a las cortapisas oficiales, dominaba las salas de espectáculos en todo el país, España estaba llamada a ocupar el furgón de cola en el esfuerzo propagandístico norteamericano de posguerra en Europa Occidental. Con los partidos comunistas de Francia e Italia en situación de acceder al poder y las ambiciones soviéticas ahogando cualquier iniciativa democrática en buena parte de la Europa central y balcánica, la España de Franco no parecía una prioridad. La inercia expansiva del esfuerzo informativo iniciado en la II Guerra Mundial se había esfumado para finales de 1946. El año

⁶²² Contrasta con la escasez de visitas “famosas” entre 1944 y 1949, entre las que sólo hemos podido contrastar las de Madeleine Carroll (1945) y Stewart Granger (1948). Vid *Primer Plano*, ejemplares comprendidos entre 1944 y 1950.

⁶²³ *Primer Plano*, nºs 497 (23/IV/1950), 500 (14/V/1950) y 514 (20/VIII/1950).

siguiente, el presupuesto del programa informativo español se vio reducido a su mínima expresión, y todo parecía indicar que podía desaparecer en poco tiempo.

Con la eficacia de la política propagandística en tela de juicio por un Congreso controlado por el Partido Republicano –que ligaba esas políticas a la herencia del *New Deal*–, los acontecimientos internacionales vinieron en su rescate. El definitivo estallido de la Guerra Fría⁶²⁴ reforzó los argumentos de los defensores de una política informativa y propagandística guiada por el gobierno. La aprobación por el presidente Truman a finales de 1947 del *National Security Council* 4 (*NSC* 4), titulado “Coordination of Foreign Information Measures”, supuso el punto de partida del renovado esfuerzo informativo norteamericano en el exterior⁶²⁵. La arrolladora victoria de la Democracia Cristiana en las elecciones italianas de 1948, atribuida por el gobierno norteamericano a la campaña de descrédito lanzada por sus servicios de información e inteligencia contra el Partido Comunista Italiano (segunda fuerza política del país), vino a respaldar las posiciones de aquellos que defendían a capa y espada la necesidad de profundizar en esos esfuerzos, aunque el salto cualitativo definitivo no se produjo hasta 1950.

La revalorización de la Península Ibérica en la estrategia global de Estados Unidos y el acercamiento al régimen franquista permitieron la reformulación y financiación de nuevos programas de información, propaganda e imagen en España. En el primer momento (1946/1948), la política informativa estuvo destinada a mantener un canal de información que paliase los efectos que en determinados sectores de la población podía ocasionar la ambivalente posición

⁶²⁴ Sobre el estallido de la Guerra Fría, vid. SENARCLENS, Pierre de: *De Yalta au rideau de fer: les grandes puissances et les origines de la guerre froide*, París, Berg, 1993; REYNOLDS, David (ed.): *The Origins of the Cold War in Europe, International Perspectives*, Londres, Yale University Press, 1994.

⁶²⁵ El *NSC* 4 fue aprobado el 9 de diciembre de 1947. Para el texto completo, vid. <http://www.fas.org/irp/offdocs/nsc-hst/msc-4.htm>. El *NSC* fue creado a finales de 1946 como máximo órgano de definición de la política exterior estadounidense. Durante el periodo 1946/1950 tuvieron voz y voto en el consejo los Departamentos de Estado y Defensa, la *Central Intelligence Agency* (CIA) y la ECA. El *NSC* 4 fue completado por el secreto *NSC* 4A, pistoletazo de salida a la apuesta del gobierno norteamericano por las acciones encubiertas y antecesor de los más conocidos *NSC* 10/2 (junio 1948) y *NSC* 68 (septiembre 1950). Recientes investigaciones han demostrado que la pronta apuesta del gobierno norteamericano por la “guerra psicológica” en el conflicto con la Unión Soviética pone en duda el significado real del término “*containment*”. Vid. MITROVICH, Gregory: *Undermining the Kremlin. America's Strategy to Subvert the Soviet Bloc, 1947-1956*, Ithaca y Londres, Cornell University Press, 2000, p. 16-21.

de la Casa Blanca respecto al régimen. Posteriormente (1948/1950), tras la renuncia de Washington a provocar un cambio de régimen, esa política se destinó a rebajar las tensiones provocadas por la política anterior y a ganar la opinión de sectores específicos de la población ante un posible entendimiento entre ambos gobiernos. Los medios audiovisuales, radio y cine, se convirtieron en el medio más eficaz para ampliar el abanico de receptores de información sobre Estados Unidos. Información que, entre otras cosas, buscaba reconducir los estereotipos alimentados por las películas de Hollywood, todavía principal ventana de los españoles hacia Estados Unidos. Al igual que en la II Guerra Mundial, el cine jugó un papel central en la estrategia comunicativa, informativa y propagandística del gobierno estadounidense en España.

3.2.1. Diplomacia cinematográfica y Guerra Fría: reajuste organizativo y nuevos cometidos.

The use of Motion Picture as part of the overseas information program is based on the premise that the evidence of the eye witness is the most conclusive, that such evidence is as conclusive in human relations as in law, and that the sound motion picture is the -- [superlativo ininteligible] equivalent to direct observation and actual experience. The sound films are taking America to the millions who cannot actually visit this country. They are visualizing American, his land, and his way of life, that the people of the world may see for themselves⁶²⁶.

Con este párrafo concluía el principal responsable del programa cinematográfico exterior del Departamento de Estado su revisión apologética del papel que el cine documental e informativo jugaba en la estrategia internacional de Estados Unidos en 1949. No mucho antes, ese programa se había salvado de la desaparición ante las interrogantes generadas sobre su efectividad. El estallido de la Guerra Fría y la necesidad de plantar cara a la Unión Soviética en el terreno ideológico y de la comunicación sirvieron para aparcas las dudas y retomar con renovado ímpetu el programa allí donde había quedado estancado.

El Departamento de Estado absorbió en agosto de 1945 las funciones desarrolladas por el OIAA y el OWI durante la emergencia bélica. El 20 de diciembre de ese mismo año, sus nuevas competencias fueron encuadradas bajo el paraguas de la *Office of International Information and Cultural Affairs*

⁶²⁶ Vid. EDWARDS, Herbert T.: "Films in the U. S. Overseas Information Program. The World Sees America", *Educational Screen* (May 1949), pp. 1-6, p. 6.

(OIC). La política cultural, educativa e informativa estadounidense quedó finalmente bajo el control y dirección del cuerpo diplomático, algo previsto con la creación de la División de Relaciones Culturales en 1938 pero postergado por la guerra. La trayectoria de la nueva división no fue fácil. Con el Congreso intentando limitar los fondos destinados a ese propósito como ya hiciera con el OWI en 1944, sus rectores se limitaron a proseguir los proyectos puestos en marcha durante el último año de guerra. La indefinición sobre su futuro y los crecientes problemas presupuestarios mediatizaron su actividad en todos sus frentes, incluido el cinematográfico⁶²⁷.

El cine ocupó un lugar privilegiado en el esfuerzo informativo y propagandístico de Estados Unidos durante la inmediata posguerra. El potencial de comunicación y atracción del medio respondía perfectamente a los objetivos que buscaba promover el Departamento de Estado, tales como la presentación amable del modo de vida americano, de la naturaleza y propósitos de la política exterior estadounidense, o de la importancia de la cooperación internacional para el mantenimiento de una paz duradera⁶²⁸. La relevancia concedida al cine se reflejó en la constitución de una *Division of International Motion Pictures* (IMP), encargada tanto de la coordinación de los programas cinematográficos como de la selección y producción del material empleado.

La labor de esta sección se prolongó hasta julio de 1948, con una intensidad y efectividad decrecientes acordes con la paulatina reducción de los fondos disponibles. En parte por la carencia de medios, pero sobre todo por el propio carácter de los objetivos del programa informativo-cultural y su dirección por parte de los diplomáticos del Departamento de Estado, durante estos años se vivió la definitiva renuncia del “producto Hollywood” como herramienta de propaganda oficial, en beneficio del formato documental. Los documentales se creían más adecuados para dirigirse a públicos específicos, según la nueva política de selección de objetivos. El servicio exterior norteamericano defendió los

⁶²⁷ Vid. THOMPSON, Charles: *Overseas Information Programs of the United States*, Washington D.C. The Brookings Institution, 1948; NINKOVICH, *The Diplomacy of Ideas...*, *op.cit.*, pp. 113-167; BELMONTE, *Defending a Way of Life...*, *op.cit.*, pp. 23-87.

⁶²⁸ Des. n° 597, Departamento de Estado a todas las Embajadas y consulados en el Extranjero: “Objectives and Principles of the Department’s International Information and Cultural Program”, Washington D.C., 1/VIII/1946. NA, RG 59, DF 820.02.

intereses comerciales de la industria cinematográfica en el extranjero, pero no tenía intención alguna de alimentar las acusaciones que identificaban los contenidos de Hollywood con la política exterior del gobierno y la realidad social del país. Sólo los “inofensivos” cortometrajes animados y los noticiarios informativos formarían parte de los programas cinematográficos desarrollados en el exterior, especialmente tras la suspensión de la producción del *United Newsreel* en diciembre de 1945.

La difusión cinematográfica en el extranjero consistió en la proyección de documentales, noticiarios y cortometrajes en instalaciones propias, combinada con la extensión de los servicios de préstamo y las “unidades móviles”. Diez denominaciones socio-profesionales aglutinaban los *target groups* del programa, exactamente las mismas establecidas unos años antes por el OWI: *Business Organizations; Churches and Religious Groups; Community Service Organizations; Educational Institutions; Government Agencies and Armed Forces; Museums and Cultural Organizations; Rural Audiences; Scientific and Professional Groups; Workers Groups; y Youth Organizations*. Cada misión debía adaptar la intensidad del esfuerzo sobre cada grupo en función de sus propias prioridades⁶²⁹.

Este sistema de exhibición, difusión y distribución era muy vulnerable a las reducciones presupuestarias, como pronto quedaría en evidencia. Tras el intento fallido de 1946, el Congreso, controlado desde enero de 1947 por el Partido Republicano, consiguió reducir a su mínima expresión el programa informativo y cultural en el extranjero en el año fiscal 1948 (que comprendía desde el 1 de julio de 1947 al 30 de junio de 1948). Como consecuencia, el programa cinematográfico fue adelgazado hasta el esqueleto.

⁶²⁹ “Division of International Motion Pictures”, Washington D.C., 1/VII/1948. NA, RG 306, entry E1066, box 153.

III-10) Medios a disposición del IMP durante los años fiscales 1947 y 1948.

	1947	1948
Presupuesto	2.541.639 \$	161.470 \$
Personal	85	25
Películas adquiridas	67	0
Películas producidas	76	0
Unidades móviles	20	0
Audiencia estimada	100 millones	45 millones

Fuente: Anexo a "Division of International Motion Pictures", *doc.cit.*

La Casa Blanca, defensora no sólo del mantenimiento sino de la extensión de estos programas, reaccionó a los recortes presupuestarios con la promoción y organización de un viaje conjunto de miembros de la Cámara de Representantes y el Senado por los veintidós países europeos en los que se habían concentrado los esfuerzos del OIC, España inclusive⁶³⁰. El *tour*, que se prolongó durante los meses de septiembre y octubre de 1947, se desarrolló con el telón de fondo de la definitiva aprobación del *European Recovery Program* (ERP) o Plan Marshall en París (22 de septiembre) y la constitución del *Cominform* (5 de octubre), punto de partida de lo que más tarde se denominó como Guerra Fría. Senadores y congresistas llegaron al viejo continente con un ambiente político caldeado por la exclusión de los partidos comunistas de los gobiernos de coalición de Bélgica, Italia y Francia, a la par que las pretensiones de dominio de Moscú sobre el este del continente se revelaban más tangibles que nunca. En ese contexto debían juzgar la idoneidad de continuar lo que no venía a ser sino un programa informativo y cultural de corte contrapropagandístico con la amenaza soviética en mente. Gracias a todo ello, las resistencias se desplomaron. Las conclusiones del bautizado como "Smith-Mundt Congressional Group" –en deferencia a sus miembros más prominentes, el senador demócrata Alexander Smith y el congresista republicano Karl E. Mundt– no dejaban lugar a la duda: no sólo el antiguo programa del OIC debía ser reactivado, sino que debía procederse a su intensificación cualitativa y cuantitativa. Los medios audiovisuales, radio y cine, se

⁶³⁰ Los restantes 21 estados eran el producto de la suma de los futuros beneficiarios del *Plan Marshall*, a excepción de Irlanda (Reino Unido, Dinamarca, Noruega, Suecia, Finlandia, Portugal, Italia, Francia, Luxemburgo, Bélgica, Holanda, Alemania, Suiza, Austria, Turquía, Grecia), más cinco de los países de la órbita soviética (Polonia, Checoslovaquia, Hungría, Rumanía y Bulgaria).

convirtieron en áreas privilegiadas del esfuerzo informativo-propagandístico durante la inmediata posguerra.

Las recomendaciones del *Smith-Mundt Group* en materia cinematográfica vinieron a profundizar en la senda marcada por la experiencia acumulada por el BMP y el IMP, aderezada con la tradicional desconfianza de los diplomáticos hacia Hollywood. Consecuencia de ello, el enfoque respecto a los dos formatos potencialmente utilizables, el comercial y el documental, era radicalmente opuesto. En el primer caso, el producto-Hollywood se entendía desde la necesidad de contener su potencial negativo respecto a la imagen estadounidense. Las recomendaciones venían a insistir en la colaboración con la MPAA y el SIMPP en la línea expuesta en las primeras páginas de este capítulo. Nada se decía sobre los problemas para exportar y distribuir cine comercial norteamericano en muchos de esos países. Por el contrario, la instrumentalización de películas documentales de contenido variado era percibida en positivo como una de las mejores herramientas para llegar tanto a la masa iletrada de la población, como a los núcleos y sectores más influyentes de la sociedad. Esa instrumentalización debía hacerse en la línea marcada por el "Non-Theatrical Program" iniciado por el OWI al final de la guerra y continuado por el OIC durante 1946 y 1947, es decir, mediante exhibiciones en instalaciones oficiales de Estados Unidos, préstamo a instituciones previamente seleccionadas y unidades móviles capaces de llenar los huecos dejados por los dos medios anteriores. Así, se aconsejó dotar a todas las delegaciones en el extranjero de un programa cinematográfico adecuado a sus necesidades; el doblaje o subtítulo de todo el material proyectado; la posibilidad de facilitar la distribución comercial de algunos documentales por la vía de la colaboración con la industria y la práctica del *block-booking*, y la necesidad de alcanzar acuerdos con las autoridades educativas correspondientes para la inserción de material norteamericano en programas educativos extranjeros⁶³¹.

⁶³¹ "Implementation by the Department of State of the Recommendations Contained in the Reports of the Committee on Foreign Relations (*Smith-Mundt Congressional Group*), January 1948", "Recommendations Activity by Activity", "Films", p. 12, p. 1, Washington D.C., s.f. NA, RG 208, entry 6H, box 4.

El informe del *Smith-Mundt Group* fue providencial para que la Casa Blanca obtuviese el apoyo parlamentario preciso para sacar adelante la *United States Information and Educational Exchange Act* (PL-402) en enero de 1948. También conocida como *Smith-Mundt Act*, esta medida supuso la apuesta definitiva de Estados Unidos por el enfrentamiento ideológico con la Unión Soviética en el terreno de la información y la cultura, a través de programas conducidos y financiados por el gobierno federal. Esas dos ramas, información y cultural, encontraron pronta acogida en el *United States Information and Educational Exchange Program* (USIE), lanzado ese mismo año por la *Office of Information and Educational Exchange* (OIE), nueva denominación del OIC. EL OIE fue dividido a su vez en dos ramas: el *Office of Educational Exchange*, dedicado a la cooperación e intercambio científico, cultural y educativo; y el *Office of International Information* (OII), competente en la labor propiamente informativo-propagandística. La antigua IMP se integró en el seno de este departamento, junto a la *Division of International Press and Publications* (INP) y la *Division of International Broadcasting* (que en 1950 adquiriría el rango de *Office*).

Gracias a la dotación prevista en el presupuesto de 1949, el IMP reanudó la producción, contratación y el doblaje a catorce idiomas de los documentales. Al mismo tiempo se encargaron cuarenta unidades móviles sólo para 1949, todo ello con la meta de superar la audiencia alcanzada en 1947 al final de la década, algo que se lograría con creces. A lo largo de 1949 y 1950 se potenció la producción y contratación de filmes de contenido científico, técnico e industrial ante el creciente interés por influir sobre las elites científicas y empresariales, alejar a los obreros de los sindicatos comunistas y aumentar la productividad de los distintos países. Sin embargo, el público infantil continuó liderando las cifras de audiencia (en torno a un cuarto del total en 1948-49⁶³²). También se contó con la colaboración económica de la ECA, creada en noviembre de 1948 para administrar el Plan Marshall, y que puso a disposición de la IMP fondos específicamente utilizados con ese propósito⁶³³. Fruto de esa colaboración se

⁶³² EDWARDS, "Films in the U. S. Overseas Information...", *art. cit.*, p. 2.

⁶³³ Robert Huse (OIC) a Alden Boy (ECA): "ECA Financing Distribution of Industrial Training Films Abroad", Washington D.C., 12/X/1948; y "Arrangement for ECA-State Department Cooperation on Utilization of Films", firmado por Herbert T. Edwards (IMP) y Andrew Berling (ECA), Washington D.C., 2/VI/1950. NA, RG 469, entry 235, box 90.

obtuvieron y produjeron nuevas cintas y copias que, aunque inicialmente destinados a los países beneficiarios del ERP, llegaron a otros países como España⁶³⁴. Además se intensificaron los esfuerzos en muchos países por incidir sobre los planes educativos, así como la preparación de boletines informativos mensuales claramente abiertos a la propaganda y bautizados como "News Magazines"⁶³⁵. El abanico temático cubierto por los documentales fue perfectamente descrito por el director del IMP en 1949:

The films used cover a wide cross section of our national life. They depict lives of farmers and teachers, artisans and professionals. They describe our big industries and our small private businesses. Some present our great artists and musicians as well as museums. Others show the accomplishments of our people in the fields of science and education. They describe our great power projects and explain other activities of our federal, state, and local governments. Responsibilities assumed by the individual citizen in community affairs are indicated. They show people participating in local and national elections and taking active part in deciding other matters of public concern. They reflect the individual citizen's concern for his fellow men as demonstrated in ordinary neighbourliness and in the work of our great philanthropic organizations. Others explain our traditions and aspirations. These and other aspects of our national life constitute the subject-matter content of the films used. Together, they present the vast panorama of American life that this nation seeks to have understood abroad⁶³⁶.

Todos estas actuaciones se vieron espoleadas por la excelente acogida que continuaron teniendo los programas cinematográficos puestos en marcha por los distintos *outposts* del USIE, denominados desde 1948 como *United States Information Service Posts* (USIS + país). El volumen de solicitudes y proyecciones llegó a ser tan elevado entre 1948 y 1950 que el USIE tuvo que limitar en varias ocasiones la extensión de los informes de campo a fin de poder asimilar la información. También tuvo que establecer un protocolo de prioridades en la distribución para responder con mayor agilidad a las necesidades de cada misión⁶³⁷. Para 1949, sus responsables estimaban de nuevo en 100 millones la cifra

⁶³⁴ Para un listado de las más de 300 películas financiadas por la ECA entre 1948 y 1954, <http://www.marshallfilms.org/>. Considerable fue también el número de cintas distribuidas a partir de préstamos de grandes compañías norteamericanas como *General Motors*, *American Telephone & Telegraph*, *General Electric* o *Shell Oil*.

⁶³⁵ "Implementation by the Department of State of the recommendations...", "Films", *doc.cit.*, pp. 2-4.

⁶³⁶ EDWARDS, "Films in the U. S. Overseas Information...", *art. cit.*, p. 2.

⁶³⁷ Sirva de ejemplo, la circular del Departamento de Estado a las representaciones diplomáticas en el Extranjero: "USIE Motion Picture Reporting", Washington D.C., 21/VIII/1950. NA, RG 59, DF 511.005/8-2150.

de espectadores acumulada durante todo el año⁶³⁸. El cine se había convertido en un medio indispensable en la política "informativa" norteamericana en todo mundo, también en España.

3.2.2. El programa español de la OIC.

Los cuatro últimos meses de 1945 vieron como la labor iniciada por el OWI en España alcanzaba su máxima expansión. Las cifras de espectadores acumuladas por el programa cinematográfico fueron el mejor reflejo de una dinámica que en realidad respondía más a la inercia propia del impulso bélico que a una intensificación planificada del esfuerzo propagandístico pensando en la posguerra. Durante esos meses la orientación de la actividad informativa y cultural siguió las pautas señaladas por la *OWI Long Range Policy Directive* de mayo de 1945, actualizada desde Washington puntualmente hasta la transmisión de sus competencias a favor de la OIC⁶³⁹. Para enero de 1946, la política informativa y cultural de Estados Unidos en España estaba ya bajo la dirección exclusiva del Departamento de Estado, el brazo del gobierno que, por entonces, con más ahínco propugnaba la línea dura con el régimen español.

El panorama que se presentaba a la OIC era mucho más alentador que el se habían encontrado Patterson, Hughes y compañía en 1942. Los ocho distritos consulares del país (Madrid, Barcelona, Sevilla, Valencia, Barcelona, Bilbao, Vigo y Tenerife) mantenían actividades informativas y propagandísticas de algún tipo. Además, apenas había competencia. El aparato alemán se había derrumbado, mientras que entre los aliados sólo Gran Bretaña contaba con la infraestructura y los medios necesarios para mantener una política de cierto alcance en España. Pese a ello, el gobierno laborista en el poder limitó sus esfuerzos informativos a la BBC, mientras que delegó en una entidad privada, el *British Council*, buena parte de las actividades culturales, destinadas casi en exclusiva a las capas anglófilas de la clase dirigente peninsular. De los países latinoamericanos, sólo Argentina aparecía como potencial competidor, aunque más por el buen momento de las

⁶³⁸ EDWARDS, "Films in the Overseas Information Program...", *art.cit.*, p.1

⁶³⁹ H. Harvard Arnasson (OIC), a Edward W. Barret (OWI), "Program for Operations for the Madrid Outpost", 23/VIII/1945, pp. 2-3. NA, RG 208, entry 387, box 733.

relaciones bilaterales que por mostrar el potencial económico y la voluntad políticas necesarias.

La decisión de Truman de colaborar en el aislamiento internacional de España no era la mejor carta de presentación del OIC, al menos ante el régimen, claro. De entrada, la permisividad de las autoridades españolas hacia la propaganda aliada podía verse ahora en peligro. Sin embargo, lo que realmente representó una auténtica tara para el desarrollo de una labor más intensiva y ambiciosa fue la pérdida de relevancia de España en el mapa europeo manejado en Washington. Con la vista puesta en la Unión Soviética, la Casa Blanca concentró sus esfuerzos propagandísticos en el combate ideológico contra el comunismo, cuya sombra acechaba buena parte del continente. El flujo de dólares destinados a propaganda ya no pasaba por la Península Ibérica.

El ostracismo de España en los planes del OIC tuvo como exponente la ausencia de un programa específico de actuación al modo de los *Longe Range Directives* del OWI o los posteriores *USIE Country Programs*. Entre 1946 y 1948, la política informativa y cultural hacia España careció de la más mínima planificación, quedando a merced de la capacidad de trabajo del personal desplegado y del rumbo adoptado por las relaciones bilaterales e internacionales. Lo único que pareció estar claro en todo momento fue la decisión de prescindir de los servicios del OEX y concentrar toda la actividad en el frente informativo-comunicativo-propagandístico. Dada la apuesta por aislar a Franco, la decisión parecía lógica. El establecimiento de programas de intercambio o formación de capital humano con financiación e intermediación del gobierno norteamericano, habría supuesto una contradicción evidente con la política oficial de Washington. La exclusión de España del Programa Fullbright (PL-584) no extrañó a nadie. El primer programa de intercambio cultural financiado por el gobierno norteamericano en España tuvo que esperar hasta los años cincuenta⁶⁴⁰. Para entonces, Washington había rectificado su política española.

La acción del OIC en España adoptó una estrategia informativa destinada a despertar la simpatía, admiración y adhesión de los españoles –no de su

⁶⁴⁰ DELGADO, "Las relaciones culturales...", *art.cit.*, pp. 51-59.

gobierno- hacia Estados Unidos. El personal sobre el terreno tendría la responsabilidad de dirigir el programa seleccionando los públicos y su intensidad, mientras que a Washington correspondía, al menos *a priori*, marcar las pautas generales de actuación y suministrar el material y los medios para su puesta en práctica. Ese material, por cierto, salvando contadísimas excepciones, procedía de la selección y reciclado de material de los programas informativos latinoamericanos y europeos. Tras esas penurias se encontraba un presupuesto cada vez más reducido. Consecuencia de ello, los problemas de suministro y distribución del material informativo pronto se convirtieron en el día a día de la misión española. Los efectos de la desaceleración del programa español tardaron todavía algún tiempo en hacerse evidentes. Ello permitió que, pese a todo, durante 1946 se superasen las cuotas de audiencia e intensidad logradas durante el último año de la guerra.

La producción y difusión de panfletos propagandísticos fue muy representativa de la evolución que siguió la "línea editorial" de la información política. La distribución, a principios de 1946, de noventa mil ejemplares de la condena tripartita del régimen franquista y copias resumidas del Libro Blanco sobre la colaboración entre España y la Alemania Nazi llegó a provocar incidentes entre falangistas y ciudadanos ávidos de información a las puertas de la Casa Americana y varios consulados⁶⁴¹. El carácter polémico de estos panfletos, acorde con la política española de Washington, se fue diluyendo conforme pasaban los meses. En paralelo, a su vez, a la atenuación de la beligerancia del gobierno estadounidense. También se abandonó paulatinamente el reparto callejero para optar por una aproximación más personalizada y menos dada a espectáculos del tipo anterior. En lo sucesivo se privilegió el envío de los panfletos por correo -y por tanto expuestos al control del gobierno español- a creadores de opinión y personajes influyentes. Títulos como "La Energía Atómica", "Informes sobre la Conferencia de París", "Enjuiciamiento de los Criminales de Guerra", o "San Francisco 1945", acercaron el punto de vista estadounidense sobre acontecimientos relevantes de la posguerra, sin poner el dedo en la llaga del pasado filo-fascista del régimen. En la misma línea se

⁶⁴¹ Eric. C. Bellquist (ADE) a William Stone (OIC), Washington D.C., 7/III/1946. NA, RG 306, Entry 1559, box 124.

mantuvo el envío postal de cerca de 1.000 ejemplares semanales en inglés y castellano de *Noticias de Actualidad*, reproducción en papel del boletín radiofónico del OIC. Las copias se dirigían a un listado de direcciones que incluían los principales periódicos de los distritos consulares y personalidades representativas de las elites locales. El servicio de prensa mantenía al mismo tiempo la transmisión de noticias, artículos y fotografías a los medios. El celo censor limitaba en este caso las temáticas tratadas a acontecimientos sobre la vida cotidiana en Estados Unidos, el mundo de Hollywood y contenidos científicos y culturales.

La radio, cada vez más accesible y popular en España, se convirtió durante estos años en uno de los medios preferidos del OIC. La colaboración con *Radio Madrid* y su extensa red de emisoras, iniciada durante la guerra, ofreció ahora sus mejores frutos⁶⁴². La cadena privada más importante del país dio cabida regular en su programación a formatos compuestos con material suministrado por la Casa Americana, entre los que destacaron "Así es Norteamérica", "La Marcha de la Ciencia" y "La Música en América". Al igual que en el caso de la prensa escrita, la amenaza de la censura evitaba la presencia de referencias políticas, por lo que estos programas se concentraron en la presentación de los aspectos más destacables de la producción científica y cultural estadounidenses, cubriendo así un hueco importante que venía a paliar, se pensaba, los malentendidos y estereotipos alimentados por la retórica *antiamericana* de algunos sectores del régimen y las omnipresentes películas de Hollywood. En contraste, el horario de emisión, la escasez de referencias a España y la dicción latinoamericana de los locutores de la *Voice of America* continuaban limitando la popularidad de ese canal, en comparación al éxito de la BBC y algunas emisoras clandestinas. La librería de la Casa Americana y una pequeña sala de lectura en el Consulado General de Barcelona, ambas sobrepasadas por la demanda, venían a completar la oferta informativo-cultural del gobierno estadounidense.

⁶⁴² *Radio Madrid* estaba asociada a las siguientes emisoras locales: *Radio Alicante*, *Radio Alcira*, *Radio Barcelona*, *Radio Bilbao*, *Radio Castellón*, *Radio Galicia*, *Radio Granada*, *Radio Extremadura*, *Radio Jaén*, *Radio Internacional*, *Radio Mallorca*, *Radio Mediterráneo*, *Radio Reus*, *Radio San Sebastián*, *Radio Sevilla* y *Radio Valencia*.

La penuria y la escasez se instalaron definitivamente en el programa informativo a lo largo de 1947. El drástico recorte presupuestario se cebó especialmente en los programas no prioritarios, como el español. De hecho, sólo la intervención a última hora de la oficina ibérica de la *Division of Western European Affairs* (WE) del Departamento de Estado evitó el total desmantelamiento del programa⁶⁴³. Pero la partida económica obtenida en el último momento no evitó una sustancial reducción de la dimensión, personal y medios del programa. El personal quedó reducido a un ciudadano norteamericano. Thomas T. Driver, primer *Public Affairs Officer* (PAO)⁶⁴⁴ destinado en España, contaba con tres colaboradores españoles para mantener con vida un programa localizado en uno de los países más extensos y de mayor población del viejo continente. El cierre obligado de todas las delegaciones consulares le permitieron concentrarse en el distrito madrileño, aunque la Casa Americana cerró sus puertas de manera fulminante e indefinida el 31 de julio de 1947. Driver y sus colaboradores se instalaron en el edificio de la Embajada, rememorando así los primeros años del esfuerzo propagandístico durante la pasada Guerra Mundial. Todos los programas se redujeron a su mínima expresión. Sencillamente, no había dinero para más. Sólo el interés de los españoles parecía justificar el mantenimiento de un programa en esas condiciones:

With the present skeleton staff it is impossible to take our program to the people and paradoxically enough the public has reversed the nature of things and is coming to us in numbers greater than we can handle⁶⁴⁵.

El freno en la oferta contrastó con la enorme demanda de información de los españoles. Los diplomáticos destinados en el país manifestaron durante estos meses el pesar de los ciudadanos ante la decisión de Washington de desactivar el programa español. En sus informes no dudaban en reforzar sus argumentos con testimonios de ciudadanos lamentándose de esa decisión⁶⁴⁶. Driver, abrumado

⁶⁴³ Outerbridge Horsey (*Office of Western European Affairs*, Departamento de Estado) a Culbertson, Washington D.C., 30/VI/1947. NA, RG 59, entry 1400, box 1.

⁶⁴⁴ El *Country PAO* fue el cargo creado por la USIE para denominar al encargado de coordinar el programa informativo del Departamento de Estado en cada país. En el caso español, el PAO de Madrid fue siempre el *Country PAO*.

⁶⁴⁵ Driver al Secretario de Estado: "Information & Cultural Activities -February, 1948. Copy for Seville", Madrid, s.f., p.1. NA, RG 84, FSP Seville, 1946-49 SSGR 842.

⁶⁴⁶ Sirvan de ejemplo las respuestas a un cuestionario del Departamento de Estado por parte de los consulados en Valencia y Sevilla. John H. Lord a Culberston, Valencia, 16/IX/1947; y William D.

por la avalancha de peticiones y solicitudes de todo tipo que se acumulaban en su despacho desde todos los rincones del país, informó a sus superiores de la paradoja que suponía la decisión de dismantelar uno de los programas que mejor recepción encontraba en Europa.

Driver achacaba la ingente demanda a la tensa situación internacional y la férrea censura informativa española, que convertía al material difundido por la Embajada en una fuente de información mucho más valiosa que cualquier periódico nacional. El poder de atracción del aparato cultural e informativo de Estados Unidos en la depauperada y aislada España del momento fue determinante a la hora de explicar el sorprendente éxito de la biblioteca, arrinconada ahora en un salón de la Embajada. Pese a las estrecheces de su nueva ubicación, el número de préstamos y visitas fue en aumento mes a mes, al igual que los libros y publicaciones periódicas disponibles. Durante febrero de ese año se alcanzó la estimable cifra de 1980 visitantes y 1428 préstamos, entre los que se encontraban instituciones oficiales como el Consejo Superior de Investigaciones Científicas y un gran número de profesionales liberales, especialmente del sector de la medicina⁶⁴⁷.

Al contrario que en la periferia, *Radio Madrid* sí pudo continuar con la emisión de los programas producidos a partir de materiales cedidos por el OIC, destacando el estreno del programa "Voces del Nuevo Mundo" a principios de 1948. También continuó la distribución de *Noticias de Actualidad*, así como el préstamo de noticias, fotografías y artículos a la prensa entre los que sobresalió, por el valor simbólico que tenía en comparación con el material distribuido en marzo de 1946, el panfleto titulado "Nazi-Soviet Relations, 1939-1941", publicado por la revista *Criterio* a principios de 1948. La Rusia Soviética era ya el enemigo a batir, también en la propaganda diseminada en España. Las cosas estaban cambiando.

La incesante demanda y el éxito indiscutible de los servicios prestados no hicieron sino dejar en constante evidencia las múltiples carencias del programa,

Calderhead a Culberston, Sevilla, 17-IX-1947. Respectivamente NA, RG 84, FSP Valencia, 1947 GR 842; y NA, RG 84, FSP Seville, 1946-49 SSGR 842.

⁶⁴⁷ Para hacernos una idea del progreso que esas cifras supusieron, basta comparar el número de usuarios durante los años de la II Guerra Mundial: 4.485 durante todo 1943, 7.642 durante todo 1944 y 8.387 durante los primeros ocho meses de 1945. "History of Casa Americana Library", *doc.cit.* p.9.

empezando por su escasa presencia en la periferia. La situación era tal que Driver y otros diplomáticos de la Embajada tuvieron que anticipar de su propio bolsillo el dinero necesario para la organización de varios eventos como la conmemoración del 4 de julio⁶⁴⁸. Veamos que ocurrió con el programa cinematográfico.

Vivir de las rentas, 1946/1948.

The reasons which lead me to ask for the film ["This is Our Land"] are connected with the circumstance that my daughter attends an art class here and, in the comradeship of the class, has a better chance of learning what certain of the girls who see our films really think of them than would other inquiries. Various comments which she has heard, coupled with my own personal reactions, lead me earnestly to recommend that consideration be given to the following facts in orienting the film program: 1. [...] Two years ago twenty minutes of big gun flashes and burning planes was breathtaking. To-day it has the audience bored stiff before it is a quarter finished. [...] 2. There is an interest in general information about the United States, our cities, streets, and the more striking features of our national life which could be exploited to advantage if the matter were handled skilfully. This gives us a chance to show the world what we are in a manner that accords more perfectly with the purposes of our program than an excess of films about the dairy industry and the handling of prunes and fresh fish. Dealt with in a skilful way this interest would, in fact, be the answer to our prayers⁶⁴⁹.

La cita anterior pretende ejemplificar el día a día del programa cinematográfico conducido por el OIC en España entre enero de 1946 y julio de 1948. La improvisación fue la regla fundamental de un programa desarrollado en un marco de provisionalidad e incertidumbre que no hacía sino complicar las cosas. Ello no impidió que el cinematográfico fuese el capítulo más ambicioso del programa informativo, con presencia en todos y cada uno de los ocho distritos consulares. Todos esos puestos estaban dotados para enero de 1946 de proyectores portátiles, mientras que en la biblioteca de la Casa Americana reposaban varias copias de más de 200 películas documentales y noticiarios. Los largometrajes habían desaparecido totalmente del programa a lo largo de 1945, quedando la presencia de Hollywood reducida a los cortometrajes de dibujos animados producidos por *Disney* durante la guerra (como "Donald Gets Drafted" o "Private Pluto"), muy populares entre los niños españoles.

⁶⁴⁸ Culberston a Durham, Madrid, 5-VIII-1948. NA, RG 59, entry 1400, box 1.

⁶⁴⁹ Reginald S. Catleman (Cónsul en Málaga) a Bonsal, Málaga, 8/IV/1947, pp. 1-2. NA, RG 84, FSP Malaga, 1947 GR 842.

Esas cifras escondían varios puntos vulnerables. De entrada, el contenido temático abarcado por buena parte de las cintas se había quedado obsoleto tras el fin de la guerra. En abril de 1946, casi un 40% de los 245 documentales catalogados en la Casa Americana estaban ambientados en la II Guerra Mundial. La primera batalla del programa español fue la renovación de ese fondo de material. Esas reclamaciones llegaron a ser utilizadas incluso como argumento por el Departamento de Estado en defensa de la partida presupuestaria solicitada para información en el presupuesto de 1946⁶⁵⁰. El elevado ritmo de exhibiciones alcanzado durante la segunda mitad de 1945 y continuado durante la primera de 1946 exigía una renovación continua del material. A principios de 1947, Pahle cifró entre 50 y 60 el número de películas necesarias para actualizar el programa cada temporada. Esa cifra fue rebasada con mucho durante 1946, año durante el cuál llegaron a Madrid más de 100 nuevos documentales que, aunque permitieron la expansión del programa, sólo cubrieron parcialmente las peticiones de la misión española, puesto que la mayor parte seguían estando relacionadas, de una manera u otra, con el esfuerzo de guerra⁶⁵¹.

La organización del programa cinematográfico mantuvo la estructura heredada del OWI. La Casa Americana era el centro del programa. El competente y experimentado Theodore J. Pahle se mantenía como oficial cinematográfico. Desbordado de trabajo, Pahle debía encargarse de las autoridades españolas, la presentación de los documentales ante la Junta de Censura, la supervisión de todos los materiales enviados desde Washington a fin de determinar su idoneidad, la coordinación con los consulados y la actualización del catálogo de películas a disposición de todas las instituciones españolas interesadas. En la práctica, ante la falta de un criterio definido sobre el sentido y dirección del programa en Washington, Pahle hizo las veces de asesor y conductor del programa cinematográfico. Entre sus mayores aciertos se encontró involucrar a una asociación de jóvenes cinéfilos de la capital, "Cine Amateur", en

⁶⁵⁰ William Benton (OIC) a Ford, 19/VII/1946. NA, RG 84, FSP Barcelona, 1946 842 OIC-Budget.

⁶⁵¹ Catleman a Bonsal: "Monthly Progress Report, January 1947". 1/II/1947. NA, RG 84, FSP Malaga, 1947 GR 842; Des. nº 1418, Bonsal al Secretario de Estado: "Non-Theatrical Films on Hand in the Press Section of the Embassy", Madrid, 7/I/1946. NA, RG 59, DF 811.42700 (F) 1/1-7146. Para una relación de algunos de los títulos introducidos durante este periodo, véanse los apéndices.

el visionado previo de todo el material procedente de Washington desde mediados de 1946. Se trataba de una iniciativa pionera en el conjunto de las misiones del OIC, que le valieron una felicitación expresa por parte del IMP⁶⁵².

El programa cinematográfico buscó en todo momento un refugio para su éxito en el tono aséptico de sus contenidos. Pahle articuló ese programa como una herramienta de presentación de Estados Unidos ante los españoles, como fórmula para combatir los daños provocados a la imagen del país por la retórica antiamericana de importantes sectores del régimen y los estereotipos alimentados por las omnipresentes películas de Hollywood. El programa se ciñó, en su sentido más estricto, a informar sobre el *American way of life* y sus manifestaciones y avances en el ámbito social, científico, cultural y técnico⁶⁵³. El progreso del país tras la guerra debía poner en evidencia la pujanza de una nación que, después de liderar la victoria aliada, no eludía el protagonismo en la configuración del nuevo panorama internacional. Sobre ello también insistía el material impreso distribuido desde la Casa Americana.

En enero de 1947, Pahle presentó ante el Departamento de Estado la relación de los diez asuntos cinematográficos que mejor acogida encontraban entre el público español. Todos ellos estaban relacionados con los aspectos más amables del modo de vida americano: vida cotidiana, educación, salud, obras de ingeniería, ciencia, deporte, cultura y arte. Pahle apostillaba que, salvo las obsoletas cintas de guerra que Washington se empañaba en enviar contra el consejo de la misión española (como "Target Tokio"), y las películas sobre el nefasto legado nazi para la historia (en referencia al documental "Reunion"), cualquier contenido era válido siempre que estuviese dignamente presentado. Para facilitar la labor de Washington, Pahle añadió a la lista varios ejemplos de películas efectivas en el distrito consular de Madrid, todos ellos representativos de los temas anteriores: "This Plastic Age" (sobre los utensilios de plástico presentes en los hogares estadounidenses); "Hudson River" (un recorrido visual por los paisajes naturales y urbanos siguiendo el curso de uno de los ríos más conocidos de Estados Unidos) "Beneath the Sea" (documental sobre la riqueza marina de

⁶⁵² A. A. Micocci (División de Telecomunicaciones) a Bonsal, citando un informe de Edwards (IMP), Washington D.C., 12/III/1947. NA, RG 84, FSP Malaga, 1947 GR 820.02.

⁶⁵³ "American movies and Newsreels in Spain", *doc.cit.*, p. 7.

Estados Unidos); "Cavalcade of Sports" (sucesión de competiciones deportivas típicamente estadounidenses); "Bees a' Buzzin'" (sobre la apicultura en Estados Unidos); "This is America" (un recorrido en autobús por Estados Unidos); el material especializado cedido por la *American Dental Association* y el *American College of Surgeons*; y 4 de los títulos estrella del año anterior, "Autobiography of a Jeep", "Aluminum", "Pipeline" y "Winged Scourge".

La más grave de las deficiencias ya mencionadas que lastraron el programa cinematográfico fue la improvisación, tanto en la selección de los públicos, como en el grado de intensidad aplicado (dispersión o concentración de las sesiones sin atender a razones concretas, etc.). Esas insuficiencias fueron muy evidentes en el caso de los consulados. La inexistencia de unas directrices mínimamente definidas desde Washington y la sobrecarga de trabajo de Pahle dejaron en manos de los consulados la planificación y dirección de sus respectivos programas. Ello, podría pensarse, pudo facilitar una mejor adaptación a las distintas características que ofrecían diferentes distritos. Pero, como ejemplificaba la cita con la que iniciábamos este apartado, la formación y preparación de los diplomáticos responsables distaba de ser la adecuada.

Cada consulado hizo la guerra por su cuenta. Así lo evidencia la fragmentaria documentación accesible sobre la labor informativa de varios de ellos⁶⁵⁴. La apuesta por públicos de gran valor añadido como empresarios, militares o cargos gubernamentales fue más frecuente en Barcelona y Madrid, mientras que centros como Sevilla y Málaga apostaron por un enfoque cuantitativo, concentrado las exhibiciones en el colectivo cuya presencia era más fácilmente asegurable: los escolares. Ello provocó fricciones entre los responsables. Desde el Consulado General de Barcelona, por ejemplo, se cuestionó abiertamente la labor de sus colegas en Sevilla:

Seville apparently concentrates almost exclusively on schools and on two schools in particular –the Escolapios and Salesianos... While schools are a highly desirable audience, possibly the best of all, I think it would be much more effective to show one or two performances at most to a much wider

⁶⁵⁴ NA, RG 84, FSP Barcelona, 1946 GR 842; FSP Sevilla, 1946-49 SSGR 842; FSP Valencia, 1946 y 1947 GR 842; y FSP Málaga, 1946 y 1947 GR 842.

group of institutions or schools. In other words. [...] It would be better to tap a lot of people gently on the brain than to club a select few to death⁶⁵⁵.

Aún careciendo de datos concluyentes sobre la distribución de los espectadores entre los distintos colectivos identificados por el OIC (los mismos que los usados por el OWI), resulta indiscutible, partiendo de los indicios disponibles, que los escolares siguieron ocupando, de largo, el primer lugar en número de sesiones y público acumulados. El carácter instructivo de los documentales despertó el interés de instituciones educativas. La cercanía a estas instituciones tenía un valor añadido para el programa OIC, puesto que permitía la colaboración con un pilar del régimen que tradicionalmente había explicitado su recelo hacia Estados Unidos: la Iglesia Católica.

Con la educación en manos de las órdenes religiosas, la Casa Americana y los consulados se aprestaron a ofrecerles sus servicios. Ya a finales de 1945, Pahle envió una circular a todos los directores de establecimientos educativos de la capital ofreciendo el préstamo de películas y proyectores. Iniciativas similares fueron llevadas a cabo en el resto de los distritos a lo largo del siguiente año, encontrando una gran acogida. Como exponentes de la colaboración con centros educativos de todo carácter y localización geográfica, podemos enumerar los casos de los Colegios de los Hermanos Maristas en Calatayud, los Salesianos de Sevilla y Utrera, el Colegio de Nuestra señora de Lourdes en Valladolid, el Instituto del Cardenal Cisneros en Madrid o el Centro Politécnico de San Isidoro en Palencia. El interés por la vertiente instructiva del material norteamericano acabó por extenderse al propio Ministerio de Educación Nacional, con el cuál, según Pahle –no hemos podido confirmarlo–, la Casa Americana acordó a finales de 1946 el préstamo de varios programas de documentales para 109 escuelas de enseñanza primaria⁶⁵⁶.

El segundo grupo que recibió mayor atención por parte del programa cinematográfico fue, al igual que en 1945, el constituido por científicos y profesionales liberales. Especial énfasis se puso en el colectivo médico y, dentro de éste, en la comunidad de odontólogos. Durante la primavera y el verano de

⁶⁵⁵ Makeplace (Vicecónsul y *OIC officer* en Barcelona) a Ford, Barcelona, 22/V/1946. NA, RG 84, FSP Barcelona, 1946 GR 842.

⁶⁵⁶ "Submission of Essential Information Relative to USIS-OIC Motion...", *doc.cit.*, p. 3.

1946, la sala de proyección de la Casa Americana se reservó en exclusiva para las proyecciones dedicadas a profesionales en ejercicio de ambos colectivos. Las mismas películas se proyectaron ante los estudiantes de la Escuela de Odontología de la Universidad de Madrid⁶⁵⁷. Ese programa se trasladó posteriormente a otros consulados como Sevilla, Barcelona y Valencia. Relacionado con este grupo, aunque proyectados especialmente ante escolares, los documentales destinados a la prevención de enfermedades continuaron estando muy presentes en el programa español, en consonancia con la delicada situación sanitaria que atravesaba el país ("Mosquito Control", "Transmission of Disease", "What Is Disease", etc.).

Tras escolares y profesionales del mundo de la medicina, destacaron las sesiones organizadas para el clero (conventos, oratorios) y los militares (inclusive la Capitanía General del Ejército), sin olvidar la continuidad de los préstamos para las exhibiciones celebradas en el Palacio del Pardo. Una de las diferencias más significativas respecto a 1945 fue la ausencia de grandes nombres del régimen en las sesiones organizadas en la Casa Americana, comprensible si se tiene en cuenta el clima de tensión bilateral. De las sesiones de la Casa Americana desapareció la "hora infantil", quedando reducidas a tres sesiones por semana los lunes, martes y jueves a las siete y media de la tarde, adaptables a públicos concretos en función de las temáticas disponibles⁶⁵⁸. Desde mediados de 1946, sólo aquellos que hubiesen recibido una invitación podían acudir a esas sesiones, acabando así con el régimen de puertas abiertas mantenido hasta entonces.

Un hecho sobresaliente fue el despegue de las sesiones organizadas por las "unidades móviles" de los consulados, auténticas responsables de los progresos cuantitativos del programa. Sin duda, dos eventos se llevaron la palma en ese sentido: la participación de las películas norteamericanas en las Ferias de Barcelona y Valencia. Como resultado, sólo durante 1946, el programa acumuló medio millón de espectadores y 1.500 sesiones más respecto a 1945.

⁶⁵⁷ Des. nº 2075, Bonsal al Secretario de Estado: "Showings of Films on Dentistry in Madrid", Madrid, 7/V/1946; Des. nº 2131, Bonsal al Secretario de Estado: "Showings on Medical Films at the Casa Americana in Madrid", Madrid, 14/V/1946. NA, RG 59, DF, 811.42700 (F) 5-746 y 5-1446.

⁶⁵⁸ Danil V. Anderson (Cónsul en Valencia) a Butterworth, Valencia, 4/III/1946. NA, RG 59, DF, 811-42700 (F) 3-446. Nelson R. Park (Cónsul General en Barcelona) a Bonsal, 13/VIII/1946. NA, RG 84, FSP Barcelona, 1946 GR 842.

III-11) Sesiones y espectadores acumulados por el programa cinematográfico del OIC en España durante 1946:

	Sesiones	Espectadores
Enero	325	115.696
Febrero	310	130.022
Marzo	420	181.928
Abril	279	108.050
Mayo	565	206.993
Junio	884	276.375
Julio	238	80.814
Agosto	292	84.340
Septiembre	211	108.740
Octubre	372	110.497
Noviembre	410	121.854
Diciembre	582	165.053
Total	4889	1.690.362

Fuente: "Submission of Essential Information Relative to USIS-OIC Motion...", *doc.cit.*, p. 2⁶⁵⁹.

La importancia relativa del programa cinematográfico en el conjunto de la labor informativa se hizo patente tras el drástico recorte presupuestario en vigor desde el 31 de julio de 1947. Ese recorte incluyó la desaparición del cargo de *Motion Picture Officer*, lo que suponía prescindir del empleado más experimentado del OIC y auténtico cerebro del despliegue cinematográfico. La relevancia otorgada a Pahle era tal que Bonsal llegó a proponer extraoficialmente su contratación en la agregaduría comercial, a fin de mantenerle cerca del esfuerzo informativo⁶⁶⁰. No hubo suerte. Para agosto de 1947, el programa quedó huérfano de quien había sido su director durante más de tres años. Desde la Embajada trataron de hacer cambiar de opinión al Departamento de Estado, señalando la posibilidad de que otros países aprovecharan la ocasión para ampliar la difusión de sus propios programas, como Francia y Gran Bretaña. También se informó sobre movimientos en el entorno del MEN y los Jesuitas, destinados a constituir un monopolio de

⁶⁵⁹ Un informe posterior elevó la cifra total de sesiones y espectadores hasta 5.056 y 1.725.563 respectivamente. Pahle al Cónsul de Valencia, Madrid, 14/III/1947. NA, RG 84, FSP Valencia, 1947 GR 842.

⁶⁶⁰ Horsey a Culbertson, Washington D.C., 30/VI/1947. NA, RG 59, entry 1400, box 1.

importación y distribución de documentales educativos⁶⁶¹, lógicamente dispuesto a llenar el hueco dejado por la Casa Americana. Pero la decisión parecía firme.

Pese a todo, el programa cinematográfico mantuvo su ritmo. El único cálculo al que hemos accedido sobre el balance cuantitativo del programa en el periodo entre enero de 1947 y julio de 1948 estimaba en 2 millones los espectadores acumulados. Es decir, una cifra cercana a la conseguida entre julio de 1945 y diciembre de 1946⁶⁶². El número real fue probablemente algo inferior. Al fin y al cabo, los consulados mantenían sus proyectores y un número considerable de copias en sus almacenes. Además, aunque las sesiones organizadas en espacios diplomáticos decrecieron considerablemente, no ocurrió lo mismo con los préstamos. Pese a que las cintas habían sido exhibidas hasta la saciedad y en muchos casos se encontraban en un estado de conservación muy deteriorado, lo cierto es que la demanda seguía *in crescendo* en todos los rincones del país. Algunas instituciones incluso asumieron los gastos de envío entre Madrid y puntos tan lejanos como las Islas Canarias. Las que no podían sufragar los gastos, reclamaban el esfuerzo de los diplomáticos norteamericanos. España parecía vivir una auténtica fiebre por los documentales, ejemplificada según Driver por el auge del mercado negro de proyectores de 16mm (formato de la inmensa mayoría de las películas documentales del OIC)⁶⁶³.

3.2.3. El programa español del USIE.

La *Smith-Mund Act* y el reguero de dólares que aportó a los programas informativos y culturales del gobierno estadounidense en el exterior supusieron todo un alivio para la labor desempeñada en España. El primer presupuesto destinado a tal fin por la USIE cuadruplicó la escuálida partida del año anterior. Nuevas sedes y personal vinieron a reforzar el esqueleto dirigido por Driver hasta entonces. Robert W. Ades, Terry T. Sanders Jr. y Francis T. Underhill se convirtieron, respectivamente, en los primeros PAO de los distritos consulares de Barcelona,

⁶⁶¹ Informe nº 772-C, Fronden al Secretario de Estado: "Visual Education and 16mm. Equipment - Spain", Madrid, 27/VIII/1947. NA, RG 84, FSP Madrid, 1947 CGR 840.6.

⁶⁶² "Implementation by the Department of State of the recommendations...", "Spain, pp. 211-217", *doc.cit.*, p. 3.

⁶⁶³ Driver al Secretario de Estado: "Information & Cultural Activities -February, 1948", Madrid, III/1948. NA, RG 84, FSP Seville, 1946-49 SSGR 842.

Sevilla y Bilbao (Ades y Sanders intercambiaron destino poco después). Los tiempos de penuria habían durado un solo año. España volvía a cobrar interés en el mapa europeo del Departamento de Estado.

III-12) Datos comparados entre el presupuesto y el personal asignados al *Spanish OIC Program* de 1948 y el *Spanish USIE Program* de 1949.

	Presupuesto	Delegaciones	Personal estadounidense	Personal español
1948	15.920 \$	1	1	3
1949	80.750 \$	4	8	16

Fuente: "Implementation by the Department of State of the Recommendations...", "Spain, pp. 211-217", *doc.cit.*, p. 1.

La renovada importancia del programa español resulta todavía más evidente si atendemos a una comparación de su incremento cuantitativo respecto al experimentado por el resto de los programas europeos, tanto los países beneficiarios del ERP como los más directamente amenazados por la Unión Soviética. El crecimiento relativo del programa español fue el mayor entre un total de 19 programas en las cuatro partidas reseñadas en la tabla anterior. En términos absolutos, España se convirtió en el tercer país del continente en número de delegaciones del USIE tras Francia e Italia (6 y 8 respectivamente), y su presupuesto pasó del décimo séptimo al séptimo lugar en cuantía⁶⁶⁴. El porcentaje sobre el total que suponía la partida destinada a España respecto al conjunto europeo, pasó de representar un 1,73% en 1948 a un 4,12% en 1949. Además, mientras el incremento del presupuesto global del USIE para Europa fue de poco más de un 100% (de 915.535 a 1.955.815 dólares), en el caso español multiplicó la partida anterior en más de 4 veces. A la hora de juzgar estas cifras y el esfuerzo informativo y cultural en cada país hay que ser cautelosos. En buena parte de los países europeos, las partidas invertidas en información y cultura

⁶⁶⁴ Los programas nacionales con un mayor presupuesto durante el año fiscal 1949 fueron, en orden decreciente: el francés (374.500 dólares), el italiano (331.180 dólares), el británico (158.870 dólares), el griego (143.250 dólares), el turco (126.000 dólares) y el sueco (87.500 dólares). Al presupuesto del programa español le siguieron de cerca el polaco (77.240 dólares), el checoslovaco (71.500 dólares), el rumano (66.900) y el belga (68.450 dólares). "Comparative Statement for Years 1948-1949 on PERSONEL, BUDGET, POSTS and SPECIAL PROJECTS SMITH MUNDT COMMITTEE", anexo a "Implementation by the Department of State of the recommendations...", *doc.cit.*

fueron incrementadas bien por la aportación de la ECA, bien por la de la CIA y el Ejército en otros casos. El programa informativo norteamericano en España, país excluido del Plan Marshall y “vacunado” contra la expansión comunista, no atrajo probablemente un solo dólar de esas fuentes alternativas.

Esos incrementos demostraban que en Washington volvían a preocuparse por lo que pensaban y podían opinar los españoles. Truman y Marshall habían terminado por convencerse de que dada la compleja situación internacional y la ausencia recambios viables a la dictadura franquista, debía desecharse cualquier intento de precipitar un cambio de gobierno. Para entonces, desde el Pentagono ya se había señalado la importancia estratégica de la Península Ibérica como plataforma defensiva ante una hipotética ofensiva militar soviética en Europa central. La posibilidad de un acuerdo militar con España comenzaba a vislumbrarse. Con ello en mente, Estados Unidos comenzó a concentrarse hacia determinados sectores de la población. El programa informativo desarrollado en España había encontrado, por fin, una justificación de peso para su existencia tras varios años a la deriva.

Driver y sus colegas no perdieron el tiempo en gastar los fondos facilitados. El domingo 11 de noviembre de 1948 la Casa Americana reabría sus puertas en su nueva sede, localizada en el número 11 de la madrileña calle de Marqués del Riscal. Entre las mejoras y servicios aportados por la nueva sede, pronto destacó por su éxito de público y visibilidad la “esquina infantil”, lo que no era otra cosa que una pequeña sala de lectura destinada a menores con un amplio ventanal a la altura de calle. La ausencia de niños había sido una de las principales fallas de la labor realizada por la Biblioteca en Madrid, algo que ahora se esperaba enmendar. Las sedes periféricas inauguraron sus servicios en abril de 1949, aunque en el caso de Bilbao y Sevilla hubo que esperar hasta finales de 1950 para que operasen a pleno rendimiento.

Las extensas competencias de cada uno de los PAOs ayudan a hacerse una idea del ritmo de trabajo en que pronto se vio inmerso el personal del USIE. En el plano informativo, éstas incluían la elaboración de notas de prensa, el desarrollo del programa cinematográfico y las relaciones con periodistas, emisoras y empresas culturales y publicitarias. En el cultural abarcaban el desarrollo de contactos con entidades educativas, culturales y Cámaras de

Comercio, así como la asistencia a estudiantes norteamericanos, el contacto con movimientos juveniles, la defensa de derechos de autor norteamericanos y la asistencia a artistas estadounidenses. Todo ello con cinco objetivos claramente definidos, ahora sí, desde Washington:

- 1) To condition the Spanish People on the moves and aims of the American Congress as it affects American Foreign Policy.
- 2)...to keep the Spanish public well informed on the people of the USA; what they are thinking, saying, doing.
- 3) To stimulate cultural relations between Spain and the United States especially where such stimulation can lead to better mutual understanding.
- 4) To further American private enterprise abroad by assisting their operations in the information and cultural fields wherever possible.
- 5) To keep the Department informed on the trend of public and press opinion for its own use and for guidance to the Voice of America and the USIE program⁶⁶⁵.

El esfuerzo informativo se valió de los mismos canales explotados hasta entonces, con la diferencia de un incremento sustantivo en los medios disponibles. Como veremos en el caso del cine, el notable incremento presupuestario no consiguió acabar con los problemas de suministro y distribución, especialmente en los consulados. En los datos comparativos ofrecidos con anterioridad hemos obviado uno que ayuda a explicar los problemas citados y valora en su justa medida el refuerzo del programa español: ofrecía el tercer cociente más bajo de la división del presupuesto entre el número de sedes (20.287 dólares), sólo superior a los de Alemania y Austria. Algo similar ocurriría con el personal. Excluyendo los programas alemán y austriaco, la relación de empleados estadounidense por sede en España era la más baja de todo el programa europeo del USIE. Esas deficiencias lastraron parcialmente el desarrollo del programa.

La primera mitad de 1949 asistió a un repunte considerable de la actividad informativa, especialmente en el área de Madrid. *Noticias de Actualidad* continuó ofreciendo el punto de vista de la Casa Blanca sobre la evolución de las relaciones internacionales y bilaterales a los hogares de cientos de individuos relevantes y las redacciones de la prensa capitalina. Entre los lectores más

⁶⁶⁵ Driver a Cyril L. Thiel (Cónsul en Sevilla), Madrid, 4/IV/1949. NA, RG 84, FSP Seville, 1946-49 SSGR 670.

entusiastas de la revista figuraba el Duque de Alba. El ejemplar en que el Secretario de Estado Dean Acheson definió la nueva política española del Departamento de Estado, necesitó de varias tiradas para satisfacer la demanda. El descenso de tensión en las relaciones bilaterales y el esfuerzo del USIE tuvieron su reflejo en el incremento del número de noticias, reportajes y fotografías publicadas entre las suministradas por el INP a la prensa española. En mayo de 1949, el 68% de las noticias y el 60% de las fotografías suministradas encontraron hueco en la prensa madrileña. Mayor éxito si cabe obtuvo la penúltima apuesta editorial del INP, la publicación bisemanal *Boletín médico*⁶⁶⁶. Los profesionales de la medicina seguían acaparando una atención especial.

En el campo audiovisual, el programa radiofónico pasó por algunas dificultades debido, paradójicamente, al éxito alcanzado. Al gobierno español no le hacía demasiada gracia que algunos de los programas radiofónicos más populares del momento fuesen editados en la Casa Americana y emitidos por una cadena privada. El 28 de septiembre de 1949 la Junta de Censura prohibió a *Radio Madrid* emitir los programas cedidos por el USIE. El gobierno español justificó la decisión a la espera de reciprocidad al otro lado del Atlántico, es decir, para conseguir que el gobierno norteamericano promoviese la emisión de programas españoles en las radios de su país. Sin embargo, la documentación norteamericana señala que tras el movimiento se encontraban razones más prosaicas, como el deseo de someter el material a la censura de la emisora estatal y, de paso, dotar a *Radio Nacional de España* de un mayor atractivo cara al público⁶⁶⁷. El pulso se mantuvo durante varios meses, aunque al final se resolvió del lado americano y *Radio Madrid* pudo mantener su exclusiva.

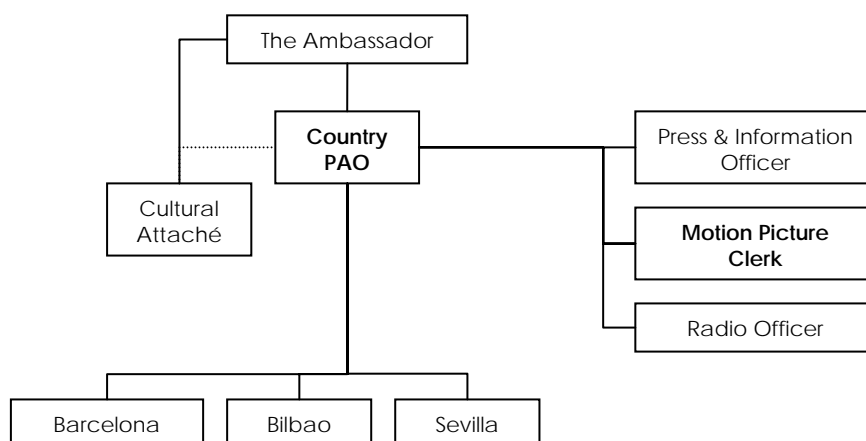
Otra de las novedades del programa del USIE fue el impulso dado al plano cultural. El nombramiento de Earl O. Titus como *Cultural Officer* vino a cubrir el hueco dejado por Van Horne en 1946. Entre sus funciones se encontraba coordinar junto al *Country PAO* los preparativos para una posible inclusión de España en los circuitos de intercambio educativo y cultural estadounidenses, los

⁶⁶⁶ Informe preparado por el personal del USIE en Madrid para Harvie Branscomb y Elinor R. Reams (*United States Advisory Commission on Educational Exchange*): "The USIE Program in Spain", s.f. (IX/1949), pp. 8-17. NA, STILL PICTURES, RG 306-CS-Album 8, box 12.

⁶⁶⁷ Driver a Sanders Jr., Madrid, 10/X/1949. NA, RG 84, FSP Seville, 1946-49 SSGR 670-Radio Programs.

mismos de los que España había quedado relegada poco tiempo antes. La puesta en funcionamiento del *Foreign Leader Program* en 1952 fue una prueba más del giro en las relaciones entre ambos estados⁶⁶⁸.

III-13) Organigrama de la USIE Section-Spain, agosto 1949.



El primer ensayo nuclear satisfactorio de la Unión Soviética, conocido en Occidente el 23 de septiembre de 1949, aceleró la decisión de Washington de buscar algún tipo de acuerdo con el régimen franquista. El programa informativo del USIE se revalorizó instantáneamente. Se temían, no obstante, los efectos que podía deparar la hipotética colaboración con un régimen considerado en el Departamento de Estado como impopular en su propio país. El franquismo era visto como una amenaza potencial para la imagen de Estados Unidos, que aspiraba a ser percibido como adalid de la democracia entre el conjunto de la población española. Al mismo tiempo, la lentitud con que Truman y su gobierno estaban moviéndose en esa dirección corría el riesgo de enardecer los ánimos ya calientes de los sectores nacionalistas y antiamericanos del régimen⁶⁶⁹. Por todo ello, en octubre de 1949 el Secretario de Estado se dirigió personalmente a los cuatro PAOs destacados en el país para recordarles la importancia estratégica de su labor en el conjunto de la política española de su departamento:

⁶⁶⁸ DELGADO, "Las relaciones culturales...", *art.cit.*, pp. 51-59.

⁶⁶⁹ FERNÁNDEZ, "El antiamericanismo...", *art.cit.*, pp. 262-280.

...the unpopularity of the present regime poses a dilemma for us in endeavouring to secure an attitude in the Spanish Government friendly enough to extend full cooperation in the event of a possible war while at the same time attempting to foster and maintain a popular attitude of support rather than hostility for the United States. We obviously cannot engage in effusive government to government friendship nor, in the absence of favourable developments in Spain... Accordingly, we would like to promote a program to popularize the United States with the Spanish people but without giving the Spanish Government cause for either antagonism or undue complacency. Meanwhile, another course of action is open through the USIE program. We intend to build up and expand this program in Spain as the best means presently available to promote a wider knowledge and better understanding of the United States among the Spanish People⁶⁷⁰.

La apuesta por dar un nuevo impulso al programa español se hizo visible a lo largo de 1950. El presupuesto no se incrementó significativamente, aunque sí de manera suficiente para contratar una veintena de ayudantes españoles. En los consulados, las labores iniciadas el año anterior permitirían inaugurar la Casa Americana de Sevilla (11/XII/1950)⁶⁷¹ y la sala de lectura del Consulado de Bilbao (16/XII/1950). Pero la principal novedad de la acción del USIE en España fue la definición de un plan de actuación propiamente dicho, del cual había carecido la política informativa y cultural aplicada en España desde 1945. El primer borrador oficial de un *USIE Country Program Plan* para España, concretamente para el año 1951, fue presentado en abril de 1950⁶⁷². El texto contemplaba las premisas básicas planteadas por Acheson en su instrucción de octubre de 1949, destacando, al modo realizado durante la II Guerra Mundial, la inclusión de una mención a las bondades de la democracia, bien como forma de gobierno, bien como hábito de comportamiento social. Eso sí, en todo momento el programa debía enfatizar el respeto de Estados Unidos a las formas de gobierno elegidas por cada estado, inclusive la dictadura franquista.

La principal novedad introducida durante el proceso de elaboración del *1951 USIE Country Program for Spain* fue la selección de seis colectivos profesionales como *target groups*. Durante la II Guerra mundial el OWI no había

⁶⁷⁰ Tel. A-287, Dean Acheson a la Embajada en Madrid, el Consulado General en Barcelona y los Consulados de Bilbao y Sevilla, Washington D.C., 31/X/1949. Cit, *FRUS, 1949, vol. IV*, Washington D.C., U.S. Government Printing Office, 1975, pp. 762-763.

⁶⁷¹ Como curiosidad, cabe señalar que la Casa Americana en Sevilla fue establecida en el que había sido recinto cinematográfico de la delegación norteamericana en la Feria Hispanoamericana de 1929.

⁶⁷² Informe nº 556, Driver al Secretario de Estado: "USIE Country Paper for Spain", Madrid, 27/IV/1950. NA, RG 59, DF 511.52/4-2750.

pasado de una muy básica división de la sociedad a partir de la formación educativa de los individuos (nula, básica y superior), algo hasta cierto punto lógico en un país con una elevada tasa de analfabetismo. Ahora, se procedía a ampliar ese modelo mediante una selección de objetivos por grupos profesionales. Profesionales liberales, obreros cualificados y personal administrativo aparecían como los tres grupos prioritarios. Estados Unidos parecía apostar por cultivar a la escuálida “clase media” española sin olvidarse, eso sí, tanto de los españoles del futuro, los escolares, como de los grupos de presión más influyentes en la España del momento: Ejército e Iglesia. Esos eran los otros tres grupos de población identificados como objetivos del USIE. Entre las ausencias –siempre reveladoras–, destacaban las de grandes y pequeños propietarios y campesinos y obreros no cualificados, por no hablar de las mujeres españolas, también invisibles a ojos del USIE.

A lo largo de 1950 la labor desarrollada en Madrid y los consulados fue concentrándose en los grupos anteriores. La Casa Americana se volcó en los tres grupos prioritarios, mediante la organización de conciertos de *jazz* –llegó a crearse un club– y facilidades para acceder a la biblioteca. Otra de las novedades del programa informativo fue la reanudación, tras los problemas del año anterior, de la colaboración entre *Radio Madrid* y la Casa Americana. En el frente de la prensa destacó el nacimiento de una nueva publicación, *Boletín Gráfico*, ideada como suplemento fotográfico de *Noticias de Actualidad*. A finales de año, ambas revistas superaron los 6.000 ejemplares en su tirada semanal.

Pese a los evidentes progresos, tras cada uno de los informes que los PAOs elaboraban para el Departamento de Estado afluía la misma queja, que introducía un elemento de sombra sobre la efectividad del programa: las carencias presupuestarias, materiales y de personal hacían imposible cubrir los objetivos marcados desde Washington, especialmente en lo referente al énfasis en los colectivos especificados. Como veremos, el cine continuó representado el mejor espejo del programa informativo norteamericano, incapaz de satisfacer la demanda y adaptarse a los objetivos teóricamente marcados desde Estados Unidos. Fruto de ello, el *Country PAO* solicitó al Departamento de Estado un replanteamiento del programa español y su clasificación de máxima prioridad

para el USIE a finales de 1950⁶⁷³. Para entonces, Estados Unidos había seguido la recomendación de la Asamblea General de las Naciones Unidas de revocar las sanciones diplomáticas impuestas a España en 1946.

Nuevos medios, viejos hábitos, 1948/1950.

El 21 de septiembre de 1948 la Embajada inició la reorganización del programa cinematográfico⁶⁷⁴. Durante el mes de octubre comenzaron a llegar nuevas películas con las que renovar los anticuados fondos (apenas se habían recibido un puñado de cintas durante el año anterior). No había todavía sustituto para Pahle, pero los refuerzos recibidos por Driver le sirvieron para reavivar el programa. El 1 de noviembre, fecha en la que se inauguró la nueva sede de la Casa Americana, las proyecciones cinematográficas constituyeron, al igual que en noviembre de 1942, el plato fuerte del evento. Se había dado el pistoletazo de salida a la renovación del programa cinematográfico. Las proyecciones en el Consulado General de Barcelona se retrasaron hasta enero, mientras que Sevilla y Bilbao retomaron sus respectivos programas en primavera. Las unidades móviles presupuestadas para España, que no estuvieron disponibles hasta finales de 1950, constituyeron el principal lastre de una actividad que, a pesar de todo, recuperó pronto el ritmo de 1945/1946. En el verano de 1949 llegó a Madrid el sustituto de Pahle y segundo *Motion Picture Officer* de la Embajada estadounidense en su historia, H. F. O' Malley⁶⁷⁵. Los puestos de *Press & Information Officer* (INP) y *Radio Officer* (IBP) permanecieron vacantes hasta el año siguiente. El cine seguía siendo la estrella del programa informativo norteamericano en España.

La renovación del catálogo de películas supuso una tarea considerable para el desarrollo del programa durante 1949. Había que sustituir más de 200 títulos exhibidos hasta la saciedad desde el final de la guerra, y aunque los documentales comenzaron a llegar a finales del año anterior, no lo hicieron a buen ritmo hasta mediados de 1949. La ausencia de material comercial, excepto de dibujos animados, ya no llamaba la atención. Gracias a esa actualización

⁶⁷³ Informe nº 1368, Dorsey G. Fisher (*Country PAO*) al Secretario de Estado: "USIE Semi-Annual Evaluation Report for Spain June 1, 1950 to November 30, 1950", Madrid, 21/V/1951, p.6. NA, RG 59, DF 511.52/5-2151.

⁶⁷⁴ Circular nº 40 de la Embajada a todos los Consulados de Estados Unidos en territorio español, Madrid, 21/IX/1948. NA, RG 84, FSP Valencia, 1948 GR 842.

⁶⁷⁵ "The USIE Program in Spain", *doc.cit.*, p. 18.

desaparecieron, de una vez por todas, las cintas ambientadas en la II Guerra Mundial. Además, y a diferencia de lo ocurrido entre 1946 y 1948, el material documental enviado desde mediados de 1948 sí buscaba adaptarse a las necesidades señaladas desde la misión española, acordes con los objetivos marcados por el USIE.

A pesar de los progresos realizados en el frente material, 1949 no fue un año sencillo para el programa cinematográfico. La dura sequía que afectó al país durante ese año limitó el suministro de luz para las sesiones cinematográficas celebradas en los consulados y la Casa Americana. Los únicos datos de audiencia de que disponemos para este periodo corresponden a mayo de 1949. Entonces, el programa en su conjunto había sumado algo menos de 60.000 espectadores⁶⁷⁶, muy lejos de las cifras de 1945 y 1946.

El programa cinematográfico dirigido por el PAO de Bilbao fue más activo y exitoso en relación a sus medios y personal durante 1949. 22.000 de los 60.000 espectadores acumulados en mayo de ese año correspondían a ese distrito. Una de las razones que se pueden barajar para explicar esa situación fue la menor incidencia de la sequía en el norte de España, donde el suministro de energía eléctrica sí estaba garantizado, mientras que en Madrid, Sevilla y Barcelona muchas de las sesiones proyectadas tuvieron que suspenderse por falta de fluido eléctrico o cortes de luz. Madrid, con muchos más medios de proyección a su disposición, apenas superó las cifras de Bilbao para mayo de 1949, mientras que los anteriormente activos programas de Sevilla y Barcelona ofrecían cifras mucho más modestas: menos de 2.000 espectadores en el primer caso, y poco más de 6.000 en el segundo⁶⁷⁷. La pujanza del programa bilbaíno permitió al PAO allí destinado desarrollar una iniciativa pionera en España, el doblaje de varios documentales de contenido agrícola al vascuence. Sus destinatarios, las zonas rurales de Guipúzcoa y Vizcaya⁶⁷⁸. La documentación no apunta a posibles reacciones de las autoridades españolas por este motivo, aunque es probable

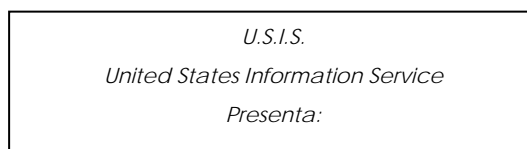
⁶⁷⁶ Ibid., p. 14.

⁶⁷⁷ Ibidem.

⁶⁷⁸ Tel. nº 112, OII a la Embajada y el Consulado en Bilbao, Washington D.C., 1/XII/1949. NA, RG 59, DF, 811.42700 (F) 12-149. Underhill a OII-IMP: "Sound Tracks in the Basque Language for Certain USIE Films", Bilbao, 3/I/1950. NA, RG 59, DF, 511.525/3-3150.

que no resultase de su agrado dado el tratamiento que se dio en la España del momento a la lengua vasca.

En lo relativo a contenidos y objetivos, cabe destacar la insistencia del Consulado de Barcelona por documentales de carácter industrial, muy probablemente destinados a obreros y empresarios⁶⁷⁹. En Sevilla parece ser que el principal objetivo dejaron de ser los menores y pasaron a serlo universitarios y “asociaciones privadas”⁶⁸⁰. Del distrito de Madrid destacan los contactos con profesionales y científicos, como el establecido con el doctor José Vidaurreta, o la continuidad del vínculo con instituciones como el Consejo Superior de Investigaciones Científicas⁶⁸¹. Otra novedad a resaltar fue la modificación de los títulos que presentaban los documentales al público. Hasta entonces los encabezados habían venido traduciendo al castellano las siglas USIS. En lo sucesivo, se trató de popularizar el término en inglés a fin de evitar las suspicacias que “servicios de información” acarrearba por su asimilación a “servicios de inteligencia”. Desde el 1 de diciembre de 1949 el encabezado de los programas fue el siguiente⁶⁸²:



Durante la elaboración del *1951 USIE Country Program Plan for Spain* una de las novedades más interesantes fue la clasificación de los medios del programa (cine, prensa, biblioteca, radio) en función de su potencial efectividad entre los distintos *target groups* preestablecidos. Los documentales aparecían citados prácticamente en todos los casos. Se los consideraba la mejor herramienta para llegar a obreros cualificados, religiosos y escolares; así como la segunda en importancia para profesionales liberales (por detrás del servicio de

⁶⁷⁹ Driver al Secretario de Estado, Madrid, 3/VI/1949. NA, RG 59, DF, 811.42700 (F) 6-349.

⁶⁸⁰ Sanders Jr. a Driver, Sevilla, 28/VII/1949. NA, RG 84, FSP Seville, 1946-49 SSGR 670.

⁶⁸¹ Tel. nº 111, OII-IMP a Driver, Washington D.C., 30/XI/1949. NA, RG 59, DF, 811.42700 (F) 11-3049.

⁶⁸² Circular del OII-IMP para las misiones diplomáticas latinoamericanas, el consulado de Tánger y la Embajada de Madrid, Washington D.C., 30/11/49. NA, RG 59, DF, 811.42700 (F) 11-3049.

biblioteca) y administrativos (por detrás de prensa)⁶⁸³. Nada se decía respecto a los militares.

En el primer semestre de 1950 el programa cinematográfico desarrollado en el distrito madrileño mantuvo las líneas de actuación iniciadas el año anterior. Ante la ausencia de unidades móviles, el servicio se limitó al préstamo de películas y las sesiones organizadas en la Casa Americana y el *International Institute*⁶⁸⁴, circunscribiéndose a la capital y sus alrededores, algo que sería señalado como uno de los principales defectos del programa. Estas sesiones, para las que era necesaria una invitación previa, se utilizaron para congregar grupos homogéneos, generalmente desde la óptica profesional, como los ya tradicionales grupos de cirujanos y odontólogos. Es pertinente recordar que las visitas eran aprovechadas para introducir a los “no iniciados” en el resto de servicios de que podían disfrutar en la Casa Americana, especialmente en su biblioteca, así como para poner a su disposición material informativo recientemente producido por el INP.

Si las proyecciones de la Casa Americana optaban por una selección más rigurosa de los públicos, la dimensión cuantitativa del programa la aportaba el servicio de préstamo. Aquí, aunque se priorizaban las peticiones relacionadas con los seis *target groups*, se abría el abanico a otro tipo de colectivos difícilmente atraíbles a la Casa, como presos, obreros no cualificados, agricultores, campesinos y falangistas. La inclusión de Falange en los circuitos de préstamos era una muestra más del nuevo rumbo que estaban adquiriendo las relaciones bilaterales. Las relaciones con la Iglesia continuaron siendo constantes, aunque parece ser que más conflictivas de lo que lo fueron anteriormente. Driver no dudó en cargar contra algunos de los frailes y sacerdotes que se presentaban en la Casa Americana para seleccionar los materiales a proyectar en sus escuelas e instituciones, calificando su actitud como despreciativa y altanera. Entre sus críticas, el *Country PAO* llegó a señalar que algunos de esos representantes eclesiales insistían con mayor intensidad que cualquier otro

⁶⁸³ “USIE Country Paper for Spain”, *doc.cit.*, pp. 3-6.

⁶⁸⁴ El *International Institute* reabrió sus puertas en mayo de 1950 tras la remodelación de la sede madrileña, alquilada a la Embajada norteamericana entre 1942 y 1948 como sede de la Casa Americana. Desde el primer día disfrutó de los documentales cedidos por el USIE.

colectivo en la solicitud de contenidos bélicos (antes incluso de iniciarse la Guerra de Corea), poniendo muchas trabas sobre determinados contenidos de carácter educativo y formativo, *a priori* más adecuados para las audiencias infantiles, aunque también, y quizás ahí residía el problema, potencialmente críticos o humillantes para el depauperado sistema educativo español. La arraigada beligerancia de buena parte del clero hacia el cine comercial podía predisponer negativamente a este sector hacia los documentales del USIE, producidos, al fin y al cabo, en el mismo país que acogía en su seno a uno de los símbolos de la perversión de la moral tradicional española: Hollywood. En todo caso, resultaría interesante identificar qué religiosos eran los responsables de la selección de los materiales en la Casa Americana, así como si había diferencias destacables entre congregaciones, tanto en la elección de los documentales como en la relación con el personal estadounidense⁶⁸⁵.

En el distrito de Barcelona, el programa cinematográfico se concentró en la clase obrera. Obreros –cualificados y no cualificados– y personal administrativo aportaron el grueso de los espectadores. Escolares, intelectuales, clero, empresarios, médicos, militares y falangistas seguían en importancia. Resulta interesante la colaboración entablada por los servicios informativos del consulado norteamericano con cooperativas católicas de trabajadores, como “La Lealtad”, lo que permitía burlar la oposición del sindicato único al préstamo de películas (parece ser que los sindicalistas de Falange eran más reacios a la “contaminación” de los documentales norteamericanos que otras agrupaciones del partido único). La colaboración con la Iglesia catalana, más cooperativa que la madrileña, favoreció la presencia de los documentales en muchos colegios barceloneses, lo que contrastó con la negativa de las escuelas públicas de la provincia –controladas por Falange– a recibir material del USIE. Obreros y directivos de algunas de las grandes empresas de la región, como la estatal Compañía Nacional Hidroeléctrica Ribagorzana, también disfrutaron de las sesiones cinematográficas⁶⁸⁶. Al igual que en Madrid, el retraso en la entrega de la unidad móvil presupuestada construyó el programa al área metropolitana barcelonesa.

⁶⁸⁵ “USIE Semi-Annual Evaluation Report for Spain June 1, 1950 to November 30, 1950”, *doc.cit.*, p. 41.

⁶⁸⁶ *Ibid.*, p. 42.

El programa con sede en Bilbao se concentró en extender su marco de actuación por todo el distrito consular, que incluía Guipúzcoa, Álava, Navarra, Burgos, Cantabria, Asturias y León. Fundamental en este sentido fue la colaboración de varias Cajas de Ahorro de la región, que financiaban los gastos ocasionados por el préstamo de películas para su proyección ante escolares y agricultores. Esos fueron los colectivos más cultivados lejos del Nervión, mientras que en Bilbao y su entorno el esfuerzo se centró por igual en obreros y clases profesionales. La fidelidad de estas últimas era subrayada en los informes del PAO, que calculaba que un considerable número de personas podía llegar a presenciar hasta 75 documentales distintos mensualmente⁶⁸⁷. El programa sevillano se ciñó a la capital andaluza hasta la llegada del verano. Durante la estación estival, el material se desplazó a Huelva, Cádiz, Chiclana, Puerto de Santa María, Puerto Real, Rota, Chipiona, Sanlúcar de Barrameda y Almadén de la Plata⁶⁸⁸. Esas sesiones tenían como objetivo seguir a las élites sevillanas a sus destinos vacacionales y acercarse al principal *target group* del consulado, la clase trabajadora. Todas ellas fueron publicitadas ampliamente durante los dos días previos a su desarrollo, mediante la pegada de carteles y el reparto de folletos.

Pese a las importantes lagunas de material y personal, el programa cinematográfico español incrementó su presencia y atractivo día a día. La fuerte demanda de películas sobre la Guerra de Corea detectada en todos los consulados, no hacía sino evidenciar la relevancia social que el programa había adquirido allí donde estaba activo. No disponemos de cifras para este bienio, pero teniendo en cuenta las cantidades que manejamos para los años siguientes, no resulta aventurado defender que éstas se situaron probablemente en los dígitos manejados para 1945 y 1946. Más complicado resulta, de nuevo, establecer la posible efectividad del programa. Lo que Estados Unidos buscaba provocar en los espectadores españoles fue perfectamente resumido en una carta de agradecimiento redactada por un joven andaluz. Si lo consiguió o no, esa es ya otra historia:

⁶⁸⁷ Ibid., p. 44.

⁶⁸⁸ Des. n^{os} 19 y 35, Robert W. Ades al Secretario de Estado: "Film Projection Tour of Seacoast Towns in Cadiz Province", Sevilla, 9/VIII/1950; y "USIE Outdoor Motion Picture Exhibition in Sanlúcar de Barrameda and Almadén de la Plata", Sevilla, 29/IX/1950. NA, RG 50, DF, 511.525/8-950 y 9-2950.

Let it be hoped that a repetition be possible in the near future of these program as which will win so many friend for this grand country of Uncle Sam. At the sight of this Hoover Dam [en referencia al documental "Hoover Dam"] that you made for nothing, before this great display of force and intelligence which confronts the hurricanes of Florida [en referencia a "Hurricane Circuit"], and before this beautiful human gesture to gather 15,000 youths hungry for science and culture [en referencia a "UCLA"], frankly it is difficult to not at least begin to take some interest in a people which is capable of achieving this.

Capítulo 4. El cine y el “amigo americano”, 1951/1960.

En enero de 1951 Stanton G. Griffis presentó sus credenciales como Embajador de los Estados Unidos en Madrid. El régimen franquista podía sentirse satisfecho. Tras años de soledad, el renuente y deseado “amigo americano” rescataba a España del limbo internacional en el que había quedado tras la II Guerra Mundial. El 26 de septiembre de 1953 el proceso de acercamiento bilateral fue consumado mediante la firma de los convenios de Ayuda Económica, Cooperación Técnica y Mutua Defensa. El nuevo vínculo bilateral se fortaleció durante el resto de la década, facilitando la relajación de las tensiones entre España y el resto de los países al oeste del telón de acero, así como la paulatina incorporación del país al nuevo sistema internacional y económico amparado por Estados Unidos. España ingresó sucesivamente en la OMS (1951), la UNESCO (1952), la ONU (1955), el FMI (1958), el BIRD (1958) y la OECE (1959). El ingreso en ese último organismo coincidió con la entrada en vigor del Decreto-Ley de Ordenación Económica del 27 de julio de 1959, más comúnmente conocido como Plan de Estabilización⁶⁸⁹.

El clima de amistad bilateral del periodo no se trasladó al conflicto que arrastraban desde el lustro anterior la MPEA y el gobierno español. Los intentos de la corporación norteamericana de instrumentalizar en su favor el contexto bilateral, aunque le propiciaron éxitos puntuales a lo largo de la década, no consiguieron revertir el tono general de la política cinematográfica española, firmemente instalada en la confrontación con la industria norteamericana. Además, disensiones internas en el seno de la corporación debilitaron su posición ante el gobierno español hasta un límite insospechado hacia finales de la década. Ese clima sí se trasladó al esfuerzo propagandístico norteamericano, que hizo de nuevo del cine su principal instrumento comunicativo en España.

⁶⁸⁹ Para las relaciones bilaterales del periodo, vid. VIÑAS, Ángel: *Los pactos secretos de Franco con Estados Unidos: bases, ayuda económica, recortes de soberanía*, Barcelona, Grijalbo, 1981; *En las garras del águila...*, doc.cit.; LIEDTKE, *Embracing...*, op.cit.; TERMIS, *Renunciando...*, op.cit.; EDWARDS, *Anglo-American...*, op.cit.; MARQUINA, *España en la política...*, op.cit. Para las consecuencias económicas de los acuerdos de 1953, vid. CALVO, Óscar: “Neither a Carrot Nor a Stick: American Foreign Aid and Economic Policymaking in Spain during the 1950s”, *Diplomatic History*, vol. 30, nº 3 (junio 2006), pp. 409-438.

Empero los nuevos tiempos no pusieron remedio a las deficiencias que el programa había evidenciado en el pasado, particularmente las relativas a su escasa planificación y la descompensación entre medios y objetivos.

4.1. El conflicto interminable entre la MPEA y el estado franquista.

Mr. Marshall, sus tropas y sus millones fueron más que bienvenidos en el régimen; ¿y sus películas? Sus películas también. Pese a la oposición y denuncia continua que sobre su influencia en la sociedad realizaban los autoproclamados gendarmes espirituales del régimen, el cine norteamericano siguió disfrutando del favor y predilección de los españoles durante toda la década. Además, las relaciones políticas entre el régimen y Hollywood mejoraron sensiblemente, primero de la mano de los efectos producidos por la caza de brujas en la industria, y posteriormente a consecuencia del creciente interés del régimen por instrumentalizar propagandística y económicamente la presencia de las estrellas de Hollywood y la producción de películas en suelo español. Peor recibida fue la MPEA. Su intención de obtener mejoras sustanciales para sus intereses comerciales y económicos aprovechando el nuevo clima bilateral encontró la oposición frontal del gobierno español. La arrogancia de la MPEA y la cerrazón del régimen franquista dieron paso a una época de reiterados enfrentamientos cuyo desenlace se pospuso hasta los años sesenta.

Ese conflicto coincidió con la última década gloriosa del espectáculo cinematográfico en España y la reconversión del modelo industrial en Hollywood. A diferencia de lo que ocurrió en Estados Unidos y en buena parte de los vecinos europeos, el séptimo arte mantuvo incontestada su centralidad en la vida cotidiana de los españoles. La lenta y tardía incorporación del país a las nuevas pautas de ocio y consumo occidentales o el lento desarrollo de la televisión fueron decisivos en ello. Significativamente, el número de salas cinematográficas del país siguió incrementando de manera vertiginosa: de las más de 4.500 de 1952 se pasó en 1960 a más de 6.400. Según cálculos del SNE, en 1959 los españoles batieron todos los *records* anteriores y acudieron una media de 17 veces por ciudadano al cine, dejando en taquilla entre 2,5 y 3,5 billones de

pesetas⁶⁹⁰. La importancia del medio no escapaba al régimen en el poder, que incluso mantuvo congelados los precios de taquilla durante el complicado periodo económico comprendido entre 1956 y 1960. El conflicto analizado a continuación sólo puede entenderse en toda su dimensión en ese contexto de creciente demanda y, por tanto, progresiva revalorización de la transacción para todas las partes implicadas.

4.1.1. La MPEA a la ofensiva.

En los despachos de la MPEA se había justificado la resistencia española en la inmediata posguerra en base a la imposibilidad de explotar una coyuntura bilateral marcada por la frialdad. Aquella apuesta, exitosa a corto plazo en los países beneficiados por el ERP, comenzó a demostrar sus límites a principios de los cincuenta. Recuperado el margen de maniobra al que los gobiernos europeos habían tenido que renunciar durante la duración de aquel programa, y en pleno proceso de recuperación económica y reafirmación nacional, países como Francia, Bélgica, Dinamarca o Noruega realizaron con éxito movimientos proteccionistas contrarios a los intereses de la MPEA. El estrechamiento del marcaje realizado por el SIMPP y la compleja situación internacional motivaron además un progresivo distanciamiento del Departamento de Estados respecto a las agresivas maneras negociadoras de la MPEA, abogada ahora a un cambio de estrategia. Irónicamente, en ese preciso momento la nueva dinámica bilateral hispano-norteamericana ofreció la oportunidad que la corporación había ansiado desde 1945: la posibilidad de instrumentalizar un vínculo bilateral favorable en su favor. La MPEA, necesitada de éxitos internacionales en un momento de creciente debilidad, dejó para más adelante nuevas estrategias y se lanzó a la ofensiva aplicando el guión redactado para el resto de Europa en 1945. El gobierno español, consciente del nuevo contexto, se preparó a resistir los embates de la corporación⁶⁹¹.

⁶⁹⁰ Des. nº 548, Anthony J. Ceffarati (Agregado Comercial de la Embajada de Estados Unidos) al Departamento de Estado: "The Motion Picture Industry in Spain", Madrid, 8/II/1960, pp. 24-26. NA, RG 59, DF 852.452/2-860.

⁶⁹¹ Este apartado constituye en buena medida una revisión y consiguiente actualización de las tesis avanzadas por el autor en LEÓN AGUINAGA, "El cine norteamericano en España...", *art.cit.*, pp. 277-318.

El Embajador Griffis entra en juego.

Las conversaciones de 1950 habían puesto de relieve la ambición de la MPEA por aprovechar al máximo la nueva dinámica bilateral. Los representantes norteamericanos habían regresado a Nueva York sin resultados concretos, pero con la firme convicción de que el gobierno español era consciente de estar obligado a mover ficha de confirmarse el nuevo rumbo de las relaciones bilaterales. El levantamiento de las sanciones diplomáticas establecidas por las Naciones Unidas en 1945 y la notificación de que Estados Unidos se disponía a enviar un Embajador a España a finales de ese año reforzaron ese presentimiento. Las asociadas de la MPEA ordenaron a sus filiales detener la compra de licencias de importación, dando inicio así a un boicot de facto sobre el mercado español. El objetivo no era otro que provocar el colapso de la producción (dependiente del mercadeo de esas licencias) y forzar así una nueva negociación desde posiciones de fuerza. Países como Argentina, Dinamarca, Australia o Gran Bretaña habían accedido recientemente a las pretensiones de la corporación tras meses de boicot. La MPEA estaba escenificando el fin de la “inmunidad” de la que había gozado la política cinematográfica española.

En ese preciso instante, el Presidente Truman nombró a Stanton G. Griffis como máximo representante diplomático de Estados Unidos en España. Hombre de negocios de fuerte carácter, vida pública azarosa y ferviente anticomunista, Griffis nunca disimuló sus simpatías hacia el General Franco⁶⁹². Como era de esperar, el régimen español presentó su nombramiento como todo un triunfo; la MPEA también. Los informes elaborados para el General Franco constataban lo que era un secreto a voces: Griffis era un hombre de Hollywood. De hecho, aunque en el servicio público desde la II Guerra Mundial, mantenía su cargo en el Consejo Ejecutivo de *Paramount Pictures Inc.* Simpatizante destacado del Partido Demócrata, había sido el encargado de recolectar y gestionar las donaciones de la industria cinematográfica para la dura campaña presidencial que ratificó a Truman al frente de Estados Unidos en 1948⁶⁹³. Como premio a los servicios

⁶⁹² “Nation’s Envoy to Spain Made Career Out of Careers”, *The Washington Post*, 11/II/1951. Esas simpatías son justificadas en su autobiografía, vid. GRIFFIS, Stanton G.: *Liying in State*, Garden City, Double Day, 1952.

⁶⁹³ Nota para el Jefe del Estado sobre correspondencia entre la Embajada de España en Washington D.C. y el MAE, Madrid, 7/XII/1950. FFF, lejaio 7979.

prestados –por él mismo y la industria a la que representaba–, el Presidente le nombró Embajador sucesivamente en Polonia, Egipto, Argentina y, finalmente, España. Todos ellos destinos estratégicos para la MPEA. En todas sus misiones, Griffis inició o apadrinó negociaciones cinematográficas con los gobiernos respectivos. España no fue menos.

La corporación no tenía intención de perder un instante:

Since our country has entered into financial, economic and other negotiations with Spain, and Stanton Griffis is Ambassador, I feel it is a particularly opportune time to make some move toward alleviating the situation. [...] Together with Stanton Griffis, I feel confident that you could negotiate with the Spanish Government and work out a deal that would put the American motion picture industry in a much better position, where we would not have to go in by the back door, so to speak. In fact, Spain is the only country in the world today where such deplorable methods exist and the sooner we do what we can to help eradicate them, the better⁶⁹⁴.

La MPEA siguió los consejos de Skouras. McCarthy no perdió tiempo en poner al día al nuevo Embajador de los objetivos de sus representadas en el mercado español, resumidos en ocho frentes:

1. sustitución del actual modelo de importación por la concesión directa de las licencias a los importadores;
2. incremento del contingente anual de importaciones de películas dobladas al castellano;
3. unificación de tasas, cánones y permisos;
4. establecimiento de una fórmula legal para el desbloqueo de los beneficios mediante la apertura de dos cuentas bancarias diferenciadas a nombre de cada una de las *majors* en las que se depositen, en el porcentaje acordado con la industria, las cantidades transferibles a Estados Unidos;
5. posibilidad de utilizar parte de esos fondos en la producción cinematográfica en España y en trabajos de doblaje y sincronización;
6. posibilidad de utilizar parte de esos fondos en operaciones de compensación dentro de la legalidad;
7. eliminación de la censura posterior al doblaje;
8. fin del monopolio informativo del NO-DO⁶⁹⁵.

⁶⁹⁴ Spyros Skouras (20th Fox) a Johnston, Beverly Hills, 16/I/1951. MHL, SC-MPAA, reel 15.

⁶⁹⁵ Mayer a McCarthy: "Spain Negotiations", Madrid, s.f. adjunto a Des. 1232, Griffis al Secretario de Estado: "American Motion Pictures in Spain", Madrid, 13/IV/1951. NA, RG 59, DF 811.452/4-1351.

Empero, Griffis no era precisamente un recién llegado al conflicto entre la MPEA y el gobierno español. Durante la pasada guerra había visitado el país como agente de la OSS. Aparte de sus labores informativas, el futuro Embajador, que significativamente se alojó durante su estancia en Madrid en las oficinas que *Paramount* mantenía en la ciudad, se dedicó a realizar contactos con exportadores vitivinícolas españoles destinados a facilitar el desbloqueo de los beneficios que las compañías cinematográficas tenían congelados en España⁶⁹⁶. La coincidencia temporal de su estancia en Madrid (enero y febrero de 1943) con la gestación de las operaciones de importación gestionadas por la Embajada y pagadas por la USCC da pie a formular hipótesis más osadas, aunque carecemos de pruebas documentales al respecto. Entre los informes sobre la situación española realizados durante su estancia destaca, inevitablemente, la elevada importancia que atribuyó a las películas comerciales en el frente propagandístico. Incluso sugirió a sus superiores, como no, la necesidad de facilitar la llegada de nuevas películas al país. Ya como Embajador, Griffis no tardó en invitar a los enviados de la MPEA.

Mayer se desplazó a España a finales de marzo. Secundado por Marañón Moya, a quién se le había renovado el contrato de representación por consejo de las filiales, el representante americano se entrevistó con Suñer el 30 de marzo. Ante la demanda de gestos que le hizo Mayer, Suñer esgrimió la reciente sustitución de Jato por Jesús Suevos al frente del SNE y el nombramiento de Francisco Javier Elorza, Marqués de Nerva y hasta entonces Agregado Comercial en Washington, al frente de una nueva comisión interministerial para asuntos cinematográficos. Ambos eran hombres de confianza del Subsecretario y mantenían amistad con Marañón Moya. Según los informes de la Embajada, ello

⁶⁹⁶ Griffis ejerció como agente de la OSS para los países neutrales, visitando para ello Suiza, Suecia, Portugal y España. En su autobiografía afirma que *Paramount* proporcionó apoyo financiero a la OSS. Teniendo en cuenta que la compañía arrastraba problemas en varios de los países visitados por Griffis, no resulta descabellado pensar que la agencia de inteligencia pudo reclutarle como pago a sus gestiones. GRIFFIS, *Lying in State...*, op.cit., p. 102. Las conexiones entre Hollywood y los servicios de inteligencia desde tiempos de la OSS han sido sugeridas anteriormente, vid. JEFFREYS JONES, Rhodri: *Historia de los servicios secretos norteamericanos*, Barcelona, Paidós, 1ª edición en castellano, 2004 (2002), p. 200. Aunque ello no implique nada, y más a título de curiosidad, fue la compañía de Griffis la encargada de producir la apologética "OSS" (*Paramount*, 1946) en pleno debate sobre el mantenimiento de la agencia en tiempos de paz bajo las siglas de la CIA. En septiembre de 1943, Griffis se convirtió en el encargado de gestionar desde el OWI la contribución de Hollywood al esfuerzo de guerra, puesto que abandonó el año siguiente

no era sino un primer paso para erosionar la posición de Galainena y la SRC, auténtico bastión del sistema vigente de importación. Suñer también hizo entender a sus interlocutores, de manera extraoficial eso sí, su disposición a iniciar conversaciones a lo largo de la primavera todos los asuntos en liza. Mayer, escarmentado por la experiencia acumulada, insistió en su informe a McCarthy en la necesidad de implicar a Griffis como única vía para garantizar un acuerdo satisfactorio.

Saltándose todas las precauciones supuestas a su elevado cargo diplomático, Griffis accedió a colaborar de manera entusiasta. El propio Embajador se entrevistó con Suñer el 4 de abril para transmitir formalmente las demandas de la corporación, vincular la consecución de un acuerdo al mejoramiento de las relaciones bilaterales y mediatizar así las negociaciones. Griffis ni siquiera se esforzó por disimular su excesivo celo ante el Departamento de Estado:

I stated that what was needed now on the part of Spain was some new prompt actions to demonstrate to the United States that Spain wished to cooperate in resolving outstanding problems and that progress on this would win the support for Spain of a powerful industry in the United States⁶⁹⁷.

Pocos días antes de la llegada de la delegación de la MPEA, el Embajador volvió a recordar a Suñer su interés en las negociaciones⁶⁹⁸. El día de su inicio, Griffis se presentó junto a McCarthy en la primera de las reuniones, para después garantizar a la corporación la intimidatoria presencia del Agregado Comercial de la Embajada, Daniel M. Braddock, en el resto de las sesiones. Del lado español Suñer, Elorza y Galainena componían una delegación en la que sobresalía la ausencia de la DGCT.

El 16 de mayo, Mc Carthy lanzó un órdago a sus interlocutores en forma de texto provisional de acuerdo destinado a regular las relaciones entre la MPEA y España durante 3 años. El documento ponía cifras y plazos a las exigencias transmitidas por Griffis poco antes, aunque no distaban en demasía de la propuesta formulada el año anterior. La corporación exigía la concesión directa de 110 licencias a los importadores, a razón de 96 para las filiales americanas

⁶⁹⁷ "American Motion Pictures in Spain", *doc.cit.*, p. 1.

⁶⁹⁸ Griffis a Suñer, 26/IV/1951. SEPI/INI, caja 7, doc. 725.

(incluidas *United Artists* y *Paramount*) y 14 para las distribuidoras españolas. La licencia de importación debía tener un valor decreciente desde el primer año de vigencia (600.000 pesetas) al tercero (400.000 pesetas), desapareciendo cualquier otro tipo de canon o permiso de importación y doblaje. En lo relativo a la conversión de beneficios en dólares y su consiguiente repatriación a Estados Unidos, el texto estipulaba la creación de una cuenta bloqueada donde fuesen ingresados los beneficios obtenidos con objeto de poder ser transferidos en función de la disponibilidad de divisas por parte española, o bien para ser empleados en operaciones de compensación tras el visto bueno del IEME. El dinero bloqueado podría ser utilizado en España por las representadas de la MPEA para cubrir sus gastos de representación, producción, coproducción, doblaje y sincronización de películas en el país. También se exigía garantía en el suministro de película virgen a sus filiales, incluido permiso de importación gratuito en caso de falta de suministro por parte de la SRC⁶⁹⁹.

En contraprestación a todas esas medidas, la MPEA se comprometía a absorber a través de sus filiales todos las licencias concedidas por el sistema de importación vigente; a estudiar fórmulas de colaboración que permitiesen la exportación de productos españoles a Estados Unidos y que generasen divisas destinadas parcialmente a desbloquear sus beneficios; a estudiar un crédito de 100.000 dólares para la modernización tecnológica de la industria española; y a asesorar a la industria española en la distribución de cintas en Estados Unidos. McCarthy renunció pronto a la cuestión de la censura y el monopolio del NO-DO. Por su parte, la presencia de Griffis y Braddock fue aprovechada por Suñer para sugerir que, como estímulo a un posible acuerdo, Estados Unidos incrementase la venta de trigo y carbón a España⁷⁰⁰.

El texto era difícilmente aceptable en su redacción primigenia para la delegación española. Aparte de implicar una transformación radical del viciado sistema de importación vigente del que dependía la producción nacional, los interlocutores del MIC debían negociar su ejecución con el MEN, cuyas

⁶⁹⁹ McCarthy a Johnston: "Memorando on Proposed Spanish-American Film Accord", Madrid, 17/V/1951. Adjunto a Des. nº 1376, Braddock al Departamento de Estado, "New Agreement for Importation, Dubbing, and Exhibition of American Films Proposed to Spanish Government by Motion Picture Association of America", Madrid, 21/V/1951. NA, RG 59, DF 852.452/5-2151.

⁷⁰⁰ "New Agreement for Importation, Dubbing, and Exhibition...", *doc.cit.*, p.1.

competencias se veían afectadas por las pretensiones norteamericanas. Suñer compartía la necesidad de modificaciones drásticas en un sector instalado y asentado –como tantos otros en la España del estraperlo– en la corrupción y la especulación más flagrantes e impunes. También compartía la opinión de unificar los distintos cánones y permisos en una sola licencia de importación, en buena medida porque de esa manera se podría privar a la DGCT de la voz que había conquistado en el comercio exterior cinematográfico. El Subsecretario también consideró tolerable el sistema de transferencias dado que las repatriaciones quedaban subordinadas a la disponibilidad del estado, y no a un mínimo pactado. Sus principales dudas en un principio se redujeron a la oportunidad de modificar el sistema de concesión de licencias de importación y la larga vigencia del convenio propuesto⁷⁰¹.

Ante la ausencia de una respuesta oficial, McCarthy obtuvo permiso para tensar la situación. El representante de la corporación transmitió a sus interlocutores que sus representadas les concedían un mes de plazo a partir del 26 de mayo para formular una contraoferta. La adopción de nuevas represalias en caso negativo, aunque sin concretar, se dejaba entrever⁷⁰². La corporación dispuso a presionar “incansablemente y por todos los medios”, en palabras de su abogado en España Marañón Moya⁷⁰³. Jack Warner, otrora destacado representante del ala liberal de Hollywood y simpatizante de la causa republicana durante la guerra civil española, decidió hacerlo a su manera. A mediados de junio, el magnate cinematográfico no dudó en formular todo tipo de halagos hacia el régimen español durante la visita guiada y el almuerzo que su estudio ofreció al General Gallarza, Ministro del Aire del gobierno español de visita en California. Su mensaje de amistad en nombre de la industria llegó a las altas esferas del régimen:

Mr. Warner pronunció unas palabras en las que acentuó la necesidad que el mundo entero tiene de entender la postura de España y las contribuciones que esta ha realizado a la causa común de la civilización occidental, ahora amenazada, expresándose en términos de la mayor

⁷⁰¹ SRC: “Posible modificación del régimen vigente en España sobre importación de películas cinematográficas”, Madrid, 28/V/1951. AITC, GC, caja 5562.

⁷⁰² Tel. de McCarthy a Suñer, París, 26/V/1951. AITC, GC, caja 5562.

⁷⁰³ Informe de Marañón Moya a Braddock, Madrid, 30/V/1951. Adjunto a Memorando de Braddock a Griffis, Madrid, 31/V/1951. NA, RG 84, FSP Madrid, 1950-52 CGR 600.31.

simpatía hacia nuestro país. ...teniendo en cuenta que Hollywood se ha distinguido durante varios años por su campaña de incompreensión hacia España, me permito indicar hacia V.E. que es, a mi modesto juicio, extraordinariamente trascendente esta nueva postura y que ella puede influir en que la visión cinematográfica de España – tan influyente en la opinión pública mundial – sea rectificadada, con el consiguiente beneficio para el prestigio de nuestro país⁷⁰⁴.

A comienzos de junio, McCarthy recalcó en una reunión extraordinaria de la MPEA la importancia capital que la colaboración de Griffis estaba teniendo en las negociaciones⁷⁰⁵. La implicación de la Embajada era tan descarada que terminó por provocar una llamada de atención del Departamento de Estado. El 19 de junio, un despacho firmado por el propio Secretario de Estado recordaba a Griffis la necesidad imperiosa de no comprometer el nombre del gobierno norteamericano en ningún acuerdo cinematográfico, especialmente si en éste se establecía algún tipo de acuerdo de compensación o la repatriación de los fondos bloqueados a las compañías cinematográficas. Tras ese aviso descansaba el temor del Departamento de Estado a sentar un precedente y despertar así la demanda de reciprocidad de otros países e industrias según el caso. Ante la aparente indiferencia de la Embajada en Madrid, el Departamento de Estado convirtió su aviso se convirtió en “stronger admonition”. En esta ocasión, Braddock, en nombre de Griffis, respondió negando la mayor y mostrando su indignación por las acusaciones recibidas: “I think the Department should have credited us with more sense than it evidently did” ⁷⁰⁶.

El plazo otorgado por la corporación a las autoridades españolas se cumplió sin respuesta, pero la MPEA decidió conceder más tiempo ante los esfuerzos de Suñer por consensuar una contrapropuesta. Conforme se filtraban los distintos proyectos de contrapropuesta⁷⁰⁷, la industria española entraba en

⁷⁰⁴ José Pérez del Arco (Cónsul de España en San Francisco) a José Félix de Lequerica (Embajador de España en Estados Unidos), Los Angeles, 25/VI/1951. AGA, SEC 10, caja 54/8914.

⁷⁰⁵ Para el contenido de esa reunión, celebrada en Nueva York el 7 de junio de 1951. vid. GUBACK, Thomas: “Non-Market Factors in the International Distribution of American Films”, en AUSTIN, B. A (ed.): *Current Research in Film: Audiences and Law*, vol. 1, Norwood, Ablex Publishing, 1985, p. 119.

⁷⁰⁶ Tel. nº A-393, Acheson a Griffis, Washington D.C., 19/VI/1951. NA, RG 59, DF 852.452/5-2151. Des. nº 1571, Braddock al Departamento de Estado, “Motion Pictures Negotiations”, Madrid, 28/VI/1951. NA, RG 59, DF 852.452/6-2851. Carta informal de J. M. Colton Hand (*Commerical Policy Division*, Departamento de Estado) a Braddock, Washington D.C., 27/VI/1951. NA, RG 59, DF 852.452/7-2751. Braddock a Hand, Madrid, 3/VII/1951. NA, RG 59, DF 852.452/7-351.

⁷⁰⁷ SRC: “Posible modificación del régimen vigente en España sobre importación de películas cinematográficas”, Madrid, 25/VI/1951; SRC: “Proyecto de contrapropuesta a la presentada por la MPA en su memorando del día 17 de mayo”, Madrid, 30/VI/1951. SRC: “Sugerencias para una

ebullición. Las dudas sobre el futuro del sistema de protección paralizaron muchas producciones, movilizándolo pronto al personal del sector. La negativa de las filiales a materializar sus licencias de importación obligaba a los exhibidores a disminuir los estrenos, dada la incógnita sobre la duración del boicot. Los distribuidores de capital español, por su parte, temblaban ante la perspectiva de unas filiales reforzadas por un posible acuerdo. En ese contexto, los subgrupos de Actores Cinematográficos, Técnicos y Figurantes y el de Personal Administrativo y Obrero del SNE reclamaron por escrito a Suñer la prohibición del doblaje o, como mal menor, el mantenimiento del vigente sistema de protección. Dos días más tarde, la Primera Asamblea de Artistas Cinematográficos acordaba por unanimidad pedir la supresión del doblaje⁷⁰⁸. Un día después, fueron los vocales de los estudios y de la producción los que propusieron, esta vez a Galainena, el mantenimiento del sistema anterior⁷⁰⁹. La sombra de los empresarios planeaba detrás de todos esos movimientos.

A principios de julio, Suñer elevó a Suanzes un texto provisional de contrapropuesta junto a un meditado informe donde el Subsecretario defendía “la necesidad de una reforma total” y en el menor plazo posible del marco legal en que se desarrollaban las actividades y transacciones cinematográficas. Paradójicamente, sostenía al mismo tiempo que esos cambios no debían acarrear la supresión del sistema vigente “para que no parezca que se hace bajo la presión de intereses extranjeros”⁷¹⁰. Obtenido el respaldo del Ministro, Suñer no tuvo grandes problemas para conseguir el visto bueno de un hombre de su confianza como era Suevos –que sin embargo debió soportar una considerable presión al frente del SNE⁷¹¹–, así como por parte de García Espina, aunque en este caso debió acceder a mantener los ingresos que el permiso de doblaje generaba a la DGCT. El 11 de julio, la contrapropuesta española fue remitida a

contrapropuesta a la propuesta americana sobre régimen cinematográfico en España”, Madrid, 3/VII/1951. AITC, GC, caja 5562.

⁷⁰⁸ *Primer Plano*, nº 560, 8/VII/1951. Una segunda reunión se celebraría un mes después con prácticamente los mismos resultados. *Primer Plano*, nº 564, 5/VIII/1951.

⁷⁰⁹ Subgrupos de Actores cinematográficos, Técnicos, Figurantes, y Personal administrativos y obrero del Grupo de Cinematografía (SNE) a Suñer, Madrid, 6/VII/1951. Suñer a Suevos, Madrid, 20/VIII/1951. AGA, SEC 12, caja 64/16746.

⁷¹⁰ “Reforma del sistema de protección a la industria cinematográfica”, *doc.cit.*, pp. 17, 21-27.

⁷¹¹ Elorza a Suñer o Alba, Madrid, 13/VII/1951. AGA, SEC 12, caja 64/16741.

Allport, quien había relevado poco antes a Mayer al frente del equipo negociador de la MPEA⁷¹².

Las principales diferencias con respecto a la propuesta norteamericanas eran las siguientes: convenio por un año prorrogable a otro; mantenimiento del sistema de protección con la novedad de establecer a la SRC como intermediaria entre productores y distribuidores; cuantía del permiso de importación único de 650.000 pesetas (de las que 20.000 irían a parar a la DGCT); cupo de 85 películas anuales repartidas a partes iguales entre filiales y empresas españolas; y establecimiento de las cuentas bloqueadas bajo el amparo del IEME. Suñer trató de justificar el mantenimiento del sistema de importación argumentando que el MEN había amenazado con responder con la prohibición del doblaje. Suñer proponía retomar las negociaciones en San Sebastián, retiro estival del gobierno. Un optimista Braddock juzgó la propuesta como un "serious and consciousness effort to find an acceptable solution..." y "...vast improvement over the existing situation"⁷¹³.

Allport contestó dos días después. Aunque no se consideraba satisfactorio el texto presentado, se accedía a negociar sobre él en la ciudad donostiarra. Las reticencias a la contrapropuesta española residían principalmente en el número de películas a importar y su reparto entre filiales y distribuidoras locales⁷¹⁴. Con la intención de incrementar la presión sobre los españoles, las *majors* incrementaron los precios de alquiler de sus cintas cobrados a las distribuidoras españolas, agravando así la crisis de abastecimiento del sector⁷¹⁵. Por su parte, Griffis, indiferente a las llamadas de atención del Departamento de Estado, insistió en presentar la cuestión ante las autoridades españolas como parte del conjunto de circunstancias que podían determinar el devenir de las relaciones entre ambos países. Con la posibilidad de que Estados Unidos desarrollase un programa de ayuda económica para España, el carácter intimidatorio de esas sugerencias no escapaba a nadie:

⁷¹² Suñer a Allport: "Contrapropuesta española", Madrid, 11/VII/1951. AITC, GC, caja 5562.

⁷¹³ Des. nº 1571, Braddock al Departamento de Estado: "Progress on Negotiations between the MPAA and the Spanish Government on a Motion Picture Accord", Madrid, 23/VII/1951. NA, RG 59, DF 852.452/7-1351.

⁷¹⁴ Tel. de McCarthy a Suñer, Nueva York, 25/VII/1951. AGA, SEC 12, caja 64/16741.

⁷¹⁵ Galainena a Eloza: "Próximo convenio cinematográfico con EE.UU", Madrid, 6/VIII/1951. AITC, GC, caja 5562.

En el curso de la últimas semanas el Consejero de la Embajada de Estados Unidos Sr. Braddock y personalmente el Embajador Griffis han insistido en forma apremiante para que se modificara el vigente sistema de importación de películas norteamericanas en España. Tanto el Sr. Embajador como su Consejero han atribuido a este asunto importancia excepcional manifestando su impresión de que el desarrollo que tuviera podría influir en otros aspectos de las relaciones económicas de ambos países⁷¹⁶.

Las tensiones internas vuelven a escena.

El mes de julio trajo consigo profundos cambios en el organigrama de la administración cinematográfica española. Fruto de las modificaciones ministeriales del 19 de julio, Comercio e Industria se separaron para dar nacimiento a dos departamentos diferenciados, quedando las competencias cinematográficas bajo el primero de ellos, el Ministerio de Comercio (MC). Por su parte, la DGCT pasó a integrarse en el nuevo macro-ministerio de Información y Turismo (MIT), encabezado por un viejo conocido de los intereses cinematográficos norteamericanos, Gabriel Arias Salgado.

Manuel Arburúa se hizo cargo del MC, mientras que Suanzes retornó al frente del INI, desde donde perdió contacto poco a poco con las cuestiones cinematográficas. Arburúa trajo consigo sabia nueva. Jaime Alba sustituyó a Suñer al frente de la Subsecretaría de Economía Exterior y Comercio. Hermano del Director Gerente de *MGM Ibérica*, Alba mostró en todo momento una mayor –e inevitablemente sospechosa– sintonía con la MPEA⁷¹⁷. La presencia de Alba no supuso el desplazamiento inmediato de Suñer de la cuestión cinematográfica ante la cercanía de las negociaciones que debían celebrarse en San Sebastián, para las que fue nombrado “ministro plenipotenciario”. Arias Salgado también movió ficha. El nuevo Subsecretario de Información, Manuel Cerviá Cabrera, otorgó su confianza al frente de la DGCT a un joven y combativo falangista que, José María García Escudero.

Ultimados los cambios y relevos de personal en la delegación española, McCarthy y Allport acudieron a la capital guipuzcoana a principios de agosto con la intención de cerrar un acuerdo que permitiese iniciar la temporada alta

⁷¹⁶ Suñer a Manuel Arburúa de la Miyar (MC), Madrid, 25/VII/1951. AITC, GC, caja 5562.

⁷¹⁷ Galainena no ocultó a su nuevo superior su desconfianza acerca de los intereses que guiaban sus movimientos, lo que probablemente precipitó su rápida sustitución. Galainena a Eloza: “Próximo convenio cinematográfico con EE.UU”, Madrid, 6/VIII/1951. AITC, GC, caja 5562.

con un nuevo marco legal. Suñer y Elorza les esperaban en la mesa negociadora. Entre las ausencias, destacaban las del personal de la Embajada, Escudero, Alba y Galainena, este último relegado para entonces por su nuevo superior. La discusión se centró en los dos puntos señalados por McCarthy a Suñer al rechazar la contrapropuesta. Las cifras de la discordia oscilaban entre las 85 y 110 películas a importar anualmente, y su reparto equitativo o de hasta un 60% a favor de las filiales. La MPEA mantuvo como exigencia la concesión directa de las licencias al distribuidor, aunque, matiz importante, ya no se hablaba de la derogación del régimen vigente. Los españoles repetían la posición “intermedia” del 11 de julio. Suñer creía que, como se venía constatando en los últimos encuentros, ese punto acabaría siendo aceptado por sus interlocutores siempre que se aumentase el cupo, dado que estaba convencido de que el principal propósito de los americanos era acabar con la desorbitada fluctuación del precio de las licencias de importación⁷¹⁸, que ese año sobrepasó por primera vez la cifra de 1 millón de pesetas⁷¹⁹.

Cuando las discusiones parecían llevar a buen puerto, las soterradas tensiones competenciales en el seno de la administración española regresaron a escena. Esgrimiendo la potestad sobre el permiso de doblaje y demandando algún tipo de colaboración económica con la industria española en caso de acuerdo, Escudero reclamó a Alba la suspensión inmediata de las negociaciones. Alba accedió y así se lo comunicaron a un sorprendido –y ofendido– Suñer. El antiguo Subsecretario advirtió a sus superiores del malestar personal de Griffis ante una decisión semejante⁷²⁰. No hubo cambio de parecer y el día 14 de agosto las negociaciones quedaron nuevamente suspendidas. A su vuelta a Madrid, Suñer fue definitivamente desvinculado de las negociaciones, mientras que Galainena fue relevado por Elorza al frente del SRC. A su vez, Suevos fue sustituido al frente del SNE por Manuel Casanova⁷²¹. A pesar de las

⁷¹⁸ Suñer a Arburúa: “Informe para el señor Ministro de Comercio sobre las conversaciones mantenidas con el señor John Mc. Carthy, representante de la MPAA”, San Sebastián, 14/VIII/1951. AITC, GC, caja 5562. El proyecto de acuerdo aparece en anexo al citado informe.

⁷¹⁹ Exactamente 1.050.000 pesetas. “Reforma del sistema de protección a la industria cinematográfica”, *doc.cit.*, p. 15.

⁷²⁰ *Ibíd.*, pp. 3-4; D. V. Anderson a McCormick: “Film Negotiations in San Sebastian”, Madrid, 16/VIII/195. NA, RG 84, FSP Madrid, 1950-52 CGR 600.31.

⁷²¹ Para el baile de cargos en el equipo negociador español, véanse los anexos.

diferencias entre Alba y Escudero, todo apuntaba a que habían pactado hacerse con el timón en el último momento, bien para colgarse las medallas de un acuerdo, bien porque entendían que la dupla Suñer/Galainena representaba un obstáculo para el acuerdo. Los acontecimientos inmediatamente posteriores parecen confirmar sendas hipótesis.

Confirmada la voluntad española de continuar las conversaciones, McCarthy se entrevistó nuevamente con Elorza y Escudero el 29 de agosto. Tras meses de negociaciones ambos cerraron un principio de acuerdo a confirmar por sus superiores. El último asunto en discordia se saldó sobre la base de 100 películas repartidas "3 a 2" a favor de las filiales. La MPEA aceptó el sistema intermedio propuesto por Suñer para la gestión de las licencias y se comprometió inequívocamente y por boca de McCarthy a trabajar en serio en el asunto del crédito:

...me propongo hacer todo lo posible a mi vuelta a América y en unión de mis colegas de la MPEA, para gestionar cerca de la Administración de Cooperación de Washington [ECA], la concesión de un crédito especial o donación de hasta \$350.000 durante el curso cinematográfico 1951-52, cantidad sujeta a revisión en el caso de que se comprobase que las cantidades indispensables para hacer frente a las más urgentes necesidades de los estudios españoles fueran mayores, y para ser utilizada en su adquisición de equipos técnicos en EEUU con destino a los estudios españoles⁷²².

Escudero se dio por satisfecho, ya que la mención al crédito podía ser utilizada para acallar posibles críticas desde el sector de la producción⁷²³. Las partes acordaron atar los últimos cabos sueltos (cuantía de la licencia y duración) en la sede central europea de la MPEA en París. El 13 de septiembre de 1951, McCarthy, Alba y Escudero ratificaban el principio de acuerdo. Las licencias únicas quedaron fijadas en 638.000 pesetas y el periodo de vigencia en 12 meses comprendidos entre el 1 de noviembre de 1951 y el 31 de octubre de 1952. Como había sido acordado, McCarthy reiteró por carta dirigida a Alba y Arias Salgado el compromiso a gestionar la concesión de un crédito a la industria de

⁷²² Alba a Arburúa: "Proyecto de acuerdo cinematográfico hispano-norteamericano negociado en Madrid el día 29 de agosto de 1951", Madrid, 31/VIII/1951. AMAE, R, legajo 3082/36.

⁷²³ Un informe presentado a la SRC a mediados de año afirmaba que "en todos los estudios de Madrid sólo existe una grúa, una truca y un equipo de transparencias para más de treinta películas anuales". Alfonso Acebal y Monfort a Elorza: "Proyecto de normas de protección a la industria cinematográfica española", Madrid, 13 de julio de 1951. AITC, GC, caja 5563. Entrevista a García Escudero: *Primer Plano*, nº 572, 30/IX/1951.

producción española⁷²⁴. Sólo restaba que los dos ministros concernidos y de la Junta de Directores de la MPEA sellase su firma en el acta de ratificación del convenio.

De regreso en Estados Unidos McCarthy se encontró con una desagradable sorpresa. La SIMPP amenazaba con denunciar el acuerdo por discriminatorio, así como por la incomprensible dejación de la Embajada en salvaguardar sus intereses⁷²⁵. Griffis tuvo que callar y la MPEA que negociar. Los independientes exigían un cupo para sus representadas en correspondencia con el obtenido por las asociadas de la MPEA. A su vez, *United Artists*, *Monogram* y *Republic* (miembros de la MPEA) reivindicaron un número de licencias similar al de las 6 casas con filial en España y *Paramount*, que se habían asegurado entre 8 y 10 películas cada una. Además, *Republic* y *United Artists* reclamaron que se reconociese por escrito su derecho a operar a través de un distribuidor exclusivo, tal como la segunda venía haciendo desde 1945 a través de *CB Films*⁷²⁶. Ante el respaldo del Departamento de Estado a esas reclamaciones, la MPEA se vio obligada a ceder.

El día 26 de septiembre Marañón Moya comunicó los inesperados contratiempos a Alba y Escudero, proponiendo negociar los nuevos flecos en Nueva York⁷²⁷. McCarthy y el propio Griffis insistieron en la invitación, pero Arburúa no concedió el permiso oportuno. La negociación debía cerrarse en Madrid para evitar las suspicacias de la industria nacional⁷²⁸. Ante el nuevo horizonte negociador que se vaticinaba y el agotamiento de McCarthy, la MPEA decidió nombrar a un nuevo negociador que concentrase todos sus esfuerzos en España. El elegido fue M. A. J. Healey, hasta entonces representante de la corporación para Oriente Medio. Griffis debió influir personalmente en su elección, puesto que

⁷²⁴ Des. nº 311, White al Departamento de Estado: "Spanish American Motion Picture Accord", Madrid, 28/IX/1951. NA, RG 59, DF 852.452/9-2851. El texto del preacuerdo y la correspondencia entre McCarthy, Alba, García Escudero y Arias Salgado figuran en los apéndices.

⁷²⁵ Arnall a Griffis, Nueva York, 16/XI/1951. NA, RG 84, FSP Madrid, 1950-52 CGR 600.31.

⁷²⁶ Alba a Arburúa: "Ratificación del Acuerdo cinematográfico hispano-norteamericano firmado el París el 13 de septiembre de 1951", Madrid, 17/X/1951. AITC, GC, caja 5562.

⁷²⁷ "Ratificación del Acuerdo cinematográfico...", *doc.cit.*, p.1.

⁷²⁸ McCarthy a Elorza, Nueva York, 22/X/1951. Alba a Alberto Martín Artajo (Ministro de Asuntos Exteriores): "Invitación hecha por la Embajada norteamericana en Madrid y la MPAA para que representantes españoles vayan a Nueva York objeto decidir sobre ratificación acuerdo cinematográfico", Madrid, 8/XI/1951. AITC, GC, caja 5563.

había sido su colaborador en las complicadas negociaciones cinematográficas de Egipto. La MPEA abrió oficinas en la madrileña calle de Jorge Juan.

El retraso en la ratificación del pre-acuerdo comenzó a generar tensiones en ambas delegaciones. Poco antes de reiniciarse los contactos, Braddock comunicó a McCarthy que el nuevo hueso duro de roer sería presumiblemente la DGCT. Ciertamente, el peso de las negociaciones había correspondido al MC, por lo que con la repentina marcha atrás americana su posición parecía debilitarse⁷²⁹. Esa debió ser la lectura que realizó Escudero, ya que se lanzó de inmediato a una carrera por conquistar una mayor influencia de su ministerio en la configuración del comercio exterior cinematográfico. Para ello reclamó la supervivencia del permiso de doblaje –suprimido en el texto pactado en París– a fin de consolidar el papel de la DGCT. Escudero midió mal sus fuerzas. Ante los movimientos de la DGCT, Alba reclamó el apoyo de Arburúa, quien cortó por lo sano cualquier tipo de aspiración del MIT⁷³⁰ y dejó malparada la imagen de Escudero ante sus superiores. En medio de la disputa competencial, aderezada con nuevos movimientos en el seno del SNE, Elorza propuso a sus superiores la ejecución unilateral de “ciertas medidas” (no concretadas) contempladas en el acuerdo a fin de poner orden. Según su criterio, algunas filiales estaban dispuestas a aceptarlas, aunque sólo citaba a la *MGM Ibérica* de César Alba.

Del lado de la MPEA, *Hispano Fox* (una de las filiales con mayor margen de negocio en el mercado español) amenazó con romper unilateralmente el pre-acuerdo, ya que entendía que el cupo asignado por empresa era escaso. Detrás de esa actitud se encontraba su expectativa de obtener 6 permisos de importación adicionales contra 4 de las películas producidas por *Emisora Films* recientemente. Para solucionar éste y otros problemas semejantes, Healey propuso a Elorza que la Junta de Clasificación diera curso antes de fin de año al mayor número posible de producciones españolas, con el fin de conceder las licencias de importación correspondientes bajo el antiguo régimen.

⁷²⁹ White a McCarthy, Madrid, 3/X/1951. NA, RG 84, FSP Madrid, 1950-52 CGR 600.31.

⁷³⁰ Alba a Arburúa: “El Ministerio de Información pretende utilizar la Ley de reorganización del Ministerio para apoderarse totalmente de la función rectora del cine español”, Madrid, 15/XI/1951. Adjunto a este documento aparece una copia del “Proyecto de Orden del Ministerio de Información y Turismo sobre las nuevas normas que han de regir el doblaje de películas y la protección a la producción nacional”, Madrid, s.f. (XI/1951). AITC, GC, caja 5563.

También se solicitó que, en todos aquellos casos en que las filiales hubieran satisfecho en parte o en su totalidad el pago a la casa matriz antes del 31 de diciembre, se concediese a los productores españoles un plazo de 12 meses para obtener los permisos sin que fuesen imputados en el cupo acordado para la temporada 1952/1953. La delegación española accedió. No ocurrió lo mismo con el asunto que había impedido la ratificación del acuerdo. La MPEA propuso que 20 de las 40 películas destinadas a las distribuidoras españolas fuesen obligatoriamente destinadas a películas de *Monogram*, *Republic* y *United Artists* y la SIMPP, o en su defecto el establecimiento de cupos extra destinados a estas empresas. Elorza se negó⁷³¹. La MPEA al menos obtuvo una buena noticia: la Embajada había vuelto a intervenir en las negociaciones tras petición expresa en ese sentido de Griffis a Acheson⁷³².

Más allá de todos esos avatares, el año se cerró con la hegemonía del cine norteamericano afianzada. Su distancia respecto a la filmografía del resto de nacionalidades continuaba siendo abrumadora, especialmente en lo relativo a los ingresos por película:

IV-1) Proyecciones y porcentaje estimado de recaudación por nacionalidad en los cines de estreno de Madrid y Barcelona, 1951.

	Número de películas en cartel		% sobre el total de recaudación	
	Madrid	Barcelona	Madrid	Barcelona
americanas	69	79	64,3	72,0
españolas	38	30	18,4	13,1
británicas	12	12	8,2	7,6
italianas	7	1	1,0	0,7
francesas	17	9	4,6	2,3
argentinas	6	3	0,5	0,6
mexicanas	8	4	1,3	1,6
otras	5	4	1,7	2,1

Fuente: Anexos nºs 1 y 2 a "Motion Pictures – Entertainment 35MM", *doc.cit.*

⁷³¹ Elorza a Alba: "No aceptación por los americanos para venir a Madrid a ratificar el acuerdo cinematográfico", Madrid, 28/XI/1951. Elorza a Alba: "Entrevista con los representantes americanos citados para hoy lunes 17 de diciembre de 1951", Madrid, 17/XII/1951. Elorza al Secretario general Técnico del Ministerio de Industria: "Conversaciones para la firma de un convenio cinematográfico con Estados Unidos", Madrid, 26/XII/1951. AITC, GC, caja 5563.

⁷³² Tel. nº 6881, Embajada al Secretario de Estado, Madrid, 15/XI/1951. NA, RG 59, DF 852.452/11-1551.

El Convenio “fantasma” de 1952.

Griffis comunicó su dimisión por escrito al Presidente Truman el 17 diciembre⁷³³. Desde ese día hasta que recibió la aceptación presidencial a su renuncia y abandonó finalmente Madrid, a finales de enero de 1952, el Embajador invirtió todos sus esfuerzos en lograr la firma de un convenio entre la MPEA y el gobierno español. Él mismo condujo las negociaciones. Con su respaldo, el 7 de enero Healey comunicó a Alba las 4 contraprestaciones que la MPEA estaba dispuesta a llevar adelante en caso de acuerdo⁷³⁴:

1. mediar ante *Eastman Kodak* (socia de la MPAA) para la venta a un precio ventajoso de un 1,5 millones de metros de negativo de película virgen con destino a la SRC, eso sí, a pagar en dólares;
2. abastecer a las filiales con película positiva por su cuenta y riesgo contribuyendo así a aliviar la situación del *stock* disponible para la producción española;
3. intensificar las gestiones para la concesión de un crédito de 350.000 dólares destinado a la industria española por parte de la MSA aprovechando la amistad entre su Director y McCarthy, aunque se subrayaba la imposibilidad de garantizar su obtención;
4. y garantizar, esto sí, los servicios de la *Foreign Advisory Unit* de la MPAA en la posible comercialización de las mejores películas españolas en Estados Unidos.

A cambio, los españoles debían acceder a reservar la mitad de las licencias adjudicadas a las distribuidoras españolas a cintas de *United Artists*, *Monogram*, *Republic* y las asociadas de la SIMPP. Pese a la vaguedad de la oferta de Healey, Alba se mostró básicamente de acuerdo y utilizó las buenas noticias en lo relativo al crédito para obtener el visto bueno del MIT ahora que Escudero había perdido ascendencia. La negativa española a pasar de las 10 películas y un posible cupo extraordinario de otras 5 dificultaba el visto bueno de las independientes americanas⁷³⁵. Enterado de los inconvenientes, Griffis entró nuevamente en escena para demandar de las asociadas de la MPEA mayor flexibilidad ahora que el acuerdo estaba tan cercano. Haciendo gala de su

⁷³³ Griffis a Truman, Madrid, 17/XII/1951. Truman aceptó formalmente la dimisión varias semanas después: Truman a Griffis, 21/I/1952. NA, RG 59, entry 1400, box 1.

⁷³⁴ Healey a Alba, Madrid, 7/I/1952. AITC, GC, caja 5563.

⁷³⁵ Alba a Arburúa: “Negociaciones hispano-norteamericanas sobre cine”, Madrid, 14/I/1952. AITC, GC, caja 5563.

carácter y su total implicación en las negociaciones, no ahorró calificativos a la hora de juzgar las últimas reticencias de la industria:

Cannot conceive the American motion picture industry cld [could] be stupid enough to permit Span negots [negotiations] carried on for more than seven months to fail on entirely minor point. You have already received concessions from the Spaniards in excess of what you originally hoped for. They have made many concessions and I am certain that unless you take reasonable attitude this last point will have reached final impasse. Pls [Please] pass this wire to presidents all companies⁷³⁶.

Las advertencias del Embajador hicieron mella en ambas delegaciones. Finalmente, el 17 de enero se alcanzó un acuerdo sobre el punto en cuestión⁷³⁷. Los españoles accedieron a las 20 películas, pero estipulando que si éstas no eran alquiladas durante el primer semestre de vigencia del acuerdo, podrían ser contratadas a cualquier otro productor norteamericano. 5 de esas películas se reservaron a las asociadas de la SIMPP, mientras que las 15 restantes debían ser repartidas entre *United Artists*, *Monogram* y *Republic*.

El 22 de enero fue ratificado el primer convenio entre España y la industria cinematográfica norteamericana. Alba y Cerviá firmaron en nombre de los ministerios concernidos, mientras que Healey lo hizo en nombra de la MPEA y Griffis, a los efectos ex-Embajador en España, en nombre de la SIMPP. El régimen no quiso dejar pasar la oportunidad para explotar propagandísticamente el primer acuerdo comercial alcanzado entre Estados Unidos y la España franquista⁷³⁸. El 27 de enero, la sede del Ministerio de Asuntos Exteriores acogió ante la prensa nacional y extranjera la escenificación de primer *Convenio cinematográfico hispano-norteamericano*⁷³⁹. El eufemístico título del convenio – alcanzado realmente entre un Estado y dos corporaciones privadas– y la presencia de Griffis, Artajo, Arburúa y Arias Salgado, daban cuenta de la instrumentalización que el régimen hizo del evento. Sin duda, la dictadura tenía la intención de presentar el acuerdo, como Griffis había sugerido en numerosas ocasiones, como una antesala prometedora ante las negociaciones bilaterales.

⁷³⁶ Tel. nº 734, Griffis a McCarthy y el Secretario de Estado, Madrid, 14/I/1952. NA, RG 84, FSP Madrid, 1950-52 CGR 600.31.

⁷³⁷ Alba a Arburúa: "Negociaciones hispano-norteamericanas sobre cine", Madrid, 17/I/1952. AITC, GC, caja 5563.

⁷³⁸ Vid. TACCONI, Sandro: "Acuerdos y convenios de España con los EEUU", *Revista de Economía*, 8 (1955), pp. 37-38. "Film Deal with Spain", *The New York Times*, 24/I/1952.

⁷³⁹ "Spain Film Pact Seen", *The New York Times*, 30/I/1952.

El 28 de enero el polémico Embajador anunció su salida de España. Su misión estaba cumplida: España había modificado su sistema de importación y *Paramount* veía allanado el camino para reabrir su filial, como hizo a los pocos días⁷⁴⁰. Por si acaso, el Departamento de Estado subrayó en su felicitación al Ministerio de Asuntos Exteriores que el acuerdo no comprometía al gobierno de Estados Unidos, así como que la firma del Ex-Embajador se había producido a título personal y bajo demanda de una compañía privada, no de Washington:

As in the case of other agreements negotiated by private American business interests with foreign governments concerning matters residing within the jurisdiction of the latter, the signatories to the protocol under reference on the United States side were the American private business entities mentioned in the document. The Honorable Stanton Griffis signed on behalf of the Society of Independent Motion Picture Producers, in the absence of a representative of that organization and at its request, in order that completion of the accord would not be retarded⁷⁴¹.

Estas aclaraciones no calmaron los ánimos de otros sectores exportadores en Estados Unidos, que se sintieron lógicamente discriminados por el acuerdo:

...I ask the Department why films have received preferential treatment in Spain over books or any other form of communication materials. [...] It is my understanding at the present time that American books are virtually forbidden the Spanish people, through a withholding of dollar exchange for any book purchases⁷⁴².

El acuerdo demostró pronto enormes deficiencias en su redacción⁷⁴³. Calcado prácticamente del preacuerdo de París, la única novedad introducida a parte de lo relativo al reparto de las licencias tuvo que ver con el periodo de vigencia del convenio, ahora comprendido entre el 1 de marzo de 1952 y el 28 de febrero de 1953. La indefinición sobre cómo debía ejecutarse la transición del viejo sistema de importación (cláusula II), la ausencia de una mención siquiera a los contratos entre filiales y casa matriz y la vaguedad en lo relativo a las cuentas

⁷⁴⁰ Griffis se retiró de la vida pública tras su misión en España, aunque mantuvo varios años su puesto en la *Paramount*. Es curioso como ni siquiera menciona la existencia de negociaciones cinematográficas en el capítulo que dedica en su autobiografía a la Embajada en Madrid. GRIFFIS, *Lying in State...*, *op. cit.*, pp. 268-307. Para el retorno de *Paramount*, *Primer Plano*, nºs 589 (27/I/1952) y 593 (23/II/1952).

⁷⁴¹ Nota verbal nº 832 de la Embajada al Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 8/II/1952. Adjunta a Des. nº 809, White al Departamento de Estado: "Transmittal of Note to Spanish Ministry of Foreign Affairs Relative to Motion Picture Agreement", Madrid, 11/II/1952. NA, RG 59, DF 852.452/2-1152.

⁷⁴² Malcolm Johnson (Vicepresidente de *Van Nostrand Company Inc.*) a Dan Lacy (Division of Overseas Information Centers, Departamento de Estado), Nueva York, 12/II/1952. Lacy a Johnson, Washington D.C., 28/II/1952. NA, RG 59, DF 511.525/2-1252.

⁷⁴³ Reproducido enteramente en los apéndices.

bloqueadas y las operaciones de compensación (cláusula XI), no resultaban halagüeñas a dos meses vista de su entrada en vigor. Teniendo en cuenta la lectura interesada que ambas partes hicieron del texto posteriormente, parece lícito sospechar que tal indefinición fue un objetivo en sí mismo para ambas delegaciones.

Arburúa entendió el acuerdo como un punto y final en la labor de Alba al frente de la Subsecretaría. Su simpatía hacia los intereses de una industria que le resultaba tan familiar había sido efectiva a la hora de conseguir el ansiado acuerdo (Alba tendría ocasión de mostrar nuevamente esa cercanía a los intereses de la MPEA durante su permanencia en la Embajada en Washington y las negociaciones de 1959). Jaime Argüelles Armada, también diplomático y técnico comercial del Estado, ocupó la Subsecretaría hasta agosto de 1955. Al contrario que sus predecesores, Argüelles delegó la gestión de la cuestión cinematográfica en Elorza.

El otro Ministerio implicado también movió ficha. Arias Salgado aprovechó la ocasión para quitarse de en medio al molesto Escudero, que había conseguido granjearse la enemistad tanto del personal del MC como de los productores/especuladores representados por el inagotable Vicente Casanova⁷⁴⁴. Su sustituto, Joaquín Argamasilla, se desentendió de las negociaciones como el MC deseaba. Estaba claro que la protección y el fomento de la producción cinematográfica española se mantenían a la cola de las prioridades del régimen. Así lo entendían productores y distribuidores, que no

⁷⁴⁴ La explicación tradicional de esa destitución –alimentada por el propio Escudero– subraya la polémica acaecida durante las discusiones para la concesión del premio de “Interés Nacional” al cine español en 1952. El apoyo de Escudero a la película de crítica social “Surcos” (*Atenea Films*, 1951) en oposición a la candidatura de “Alba de América” (*CIFESA*, 1951) habría provocado las protestas de Vicente Casanova y, finalmente, la decisión de Arias Salgado de prescindir del joven falangista. El premio se concedió finalmente a la cinta de CIFESA. Sin restar importancia a este acontecimiento, parece más factible pensar que fueron las presiones del MC y la MPEA las que acabaron con el crédito de Escudero ante Arias Salgado, sirviendo el citado hecho como mero catalizador de una decisión largo tiempo atrás adoptada. Vid. GARCÍA ESCUDERO, José M.: *Cine Social*, Madrid, Taurus, 1958, pp. 273-275; *La primera apertura. Diario de un Director General*, Barcelona, Planeta, pp. 24-25; *Mis siete vidas. De las brigadas anarquistas a juez del 23F*, Barcelona, Planeta, 1995, pp. 225-232; FANÉS, *Cifesa, la antorcha...*, *op.cit.*, pp. 190-192.

tardaron en hacer frente común contra el convenio, aunque con las precauciones debidas, claro está⁷⁴⁵.

La implementación del convenio de 1952 se convirtió en toda una odisea. La diferente interpretación de las cláusulas, el retraso de casi 6 meses hasta su entrada en vigor y la manera acelerada en el que se terminó completando la importación de las películas contempladas a su calificación, acertada, de convenio "fantasma"⁷⁴⁶. Ciertamente, los problemas no tardaron en aparecer.

El 4 de febrero, Elorza comunicó a Healey que el convenio no contemplaba el derecho de casas americanas a establecer un distribuidor exclusivo. Mientras Healey se recuperaba del golpe e intentaba alcanzar un acuerdo satisfactorio, Elorza propinó un nuevo revés a la MPEA sólo un día antes de la entrada en vigor del convenio: el MC se negaba a conceder una sola licencia de importación a las filiales hasta que sus contratos de franquicia no fuesen aprobados por el IEME y la SRC. Healey, incrédulo, replicó que sus representadas habían supuesto la buena voluntad de las autoridades locales para permitir la concesión de las primeras licencias mientras esos acuerdos eran readaptados de acuerdo al nuevo régimen de importación, con el fin de cubrir todos los trámites correspondientes y proceder a su explotación desde el mismo instante en que se notificase su aprobación. En cuanto a los distribuidores exclusivos, Healey comunicó que las asociadas de la MPEAA habían entendido que poseían ese derecho y que, de no ser así, no era lógico que la SRC desmintiese su creencia pocos días antes de la entrada en vigor del convenio. Elorza replicó que ya había avisado de sus intenciones⁷⁴⁷.

La MPEA comenzó a arrepentirse del acuerdo. Con Griffis fuera de España, el sillón de Embajador vacante a la espera de Lincoln McVeagh y el Departamento de Estado cansado de sus problemas, la corporación no parecía

⁷⁴⁵ Carta conjunta de quince productoras y estudios para la Jefatura del SNE, Madrid, 12/II/1952. Subgrupo de Distribución a la Jefatura del SNE, Madrid, 11/III/1952. AITC, GC, cajas 5562 y 5563 respectivamente. Manuel Casanova mostró su malestar con el texto en una entrevista concedida a Primer Plano poco después de la firma (*Primer Plano*, nº 592, 16-II-1952, pp. 12-14). Las críticas más o menos soterradas al acuerdo fueron visibles en esa revista a través de entrevistas a productores y actores a lo largo de todo el año. Sirvan a modo de ejemplo los nºs 595 (9/III/1952), 596 (16/III/1952), 616 (3/VIII/1952) y 623 (21/VIII/1952).

⁷⁴⁶ POZO, *La industria del cine en...*, op.cit., p. 49.

⁷⁴⁷ Healey a Elorza, Madrid, 4/II/1952. Elorza a Healey, Madrid, 28/II/1952. AITC, GC, cajas 5562 y 5563 respectivamente.

en la mejor posición posible. La lectura del acuerdo realizada por el gobierno español dejaba a la MPEA contra la espada y la pared. *Republic* y *United Artists* habían expuesto su aspiración a mantener el sistema de distribuidores exclusivos, pero el texto acordado no hacía referencia alguna a ese particular. En cuanto a los contratos, el oportunismo español era palpable, pero se ceñía a lo firmado. Ante semejante perspectiva, Healey solicitó la intervención de Johnston. Éste comunicó en persona su malestar a la Embajada de España en Washington. Lequerica, concentrado entonces en obtener el mayor número de apoyos para la causa española en Estados Unidos, no dudó en transmitir a sus superiores en Madrid la necesidad de evitar un nuevo conflicto con la influyente corporación:

Solo me cabe añadir que dada la personalidad del Sr. Johnston considero altamente conveniente el complacerle en sus deseos; su personalidad suavemente apreciada en las altas esferas políticas de este país y su gran simpatía hacia el nuestro así lo aconsejan⁷⁴⁸.

A la presión de Johnston sobre la Embajada, Healey añadió la posibilidad de un boicot, argumentando que *Republic* y *United Artists* eran socias de la MPEA y como tales podían denunciar el convenio. Pese a todo ello, el MC se mantuvo en sus trece. La literalidad del convenio estaba de su parte. Marzo pasó de largo y el convenio no entró en vigor⁷⁴⁹.

Parecía evidente que el gobierno español estaba ganando tiempo. ¿Por qué? Conseguido el efecto propagandístico del acuerdo, con Griffis fuera de juego y el Departamento de Estado dando a entender que no tenía intención de implicarse en unas nuevas negociaciones, al MC se le pasaron las prisas. Ciertamente, los preparativos para la entrada en vigor del nuevo sistema de importación, la necesidad de dar salida a las licencias concedidas bajo el antiguo régimen y la contradicción de alguna de las concesiones realizadas – concretamente sobre las repatriaciones– con la política comercial española, exigían más tiempo del estipulado en el acuerdo. El desprecio hacia la MPEA, muy extendido entre los diplomáticos españoles (como Elorza y Argüelles), que entendían como prácticamente una humillación cualquier cesión del Estado ante una corporación privada, también debió pesar en la decisión de retrasar su

⁷⁴⁸ Lequerica a Artajo, Washington D.C., 27/II/1952. Johnston a Lequerica: "Spanish-American Film Agreement", Nueva York, 26/II/1952. AGA, SEC 10, caja 54/12300.

⁷⁴⁹ Healey a Elorza, Madrid, 28/II/1952. AITC, GC, caja 5563.

aplicación. La sustitución de Alba por Argüelles y el hecho de que Elorza se hiciese con las negociaciones habían significado toda una declaración de intenciones que Healey y McCarthy no habían sido capaces de interpretar.

La MPEA, carente del apoyo diplomático que deseaba, decidió cumplir las condiciones españolas siempre que se estudiase la cuestión de los distribuidores exclusivos. Elorza accedió. A lo que no accedió el Presidente de la SRC fue a permitir la importación temporal de las copias madre de las películas, a fin de adelantar los trabajos previos a la explotación. La importación temporal gratuita estaba contemplada en la cláusula X del convenio, pero Elorza se justificó defendiendo que ésta sólo era aplicable una vez el texto estuviese en vigor⁷⁵⁰. Healey comenzó a desesperar. Los exhibidores, principal aliado de la MPEA, se manifestaron abiertamente en defensa de la inmediata aplicación del convenio en el *I Congreso de empresarios cinematográficos*⁷⁵¹. La prensa norteamericana no tardó en hacerse eco de los problemas de la todopoderosa MPEA⁷⁵².

La aprobación de los contratos de franquicia por parte española se dilató enormemente en el tiempo. El control monetario era una de las obsesiones de la política comercial española, por lo que el celo era comprensible. Los porcentajes a favor de las casa matrices y, por tanto, potencialmente transferibles a Estados Unidos, representaron el principal punto de fricción. Al contrario que con el convenio cinematográfico, el IEME y la SRC exigían una redacción lo más precisa posible sobre este particular. Salvando consideraciones de tipo secundario, el IEME apuntaba un par de modificaciones fundamentales a introducir en el cuerpo de los contratos que fueron siendo presentandos. Ambas buscaban evitar que las casas matrices retirasen más divisas de las permitidas por medio de argucias legales. La primera consistía en asegurar que el material complementario importado para la explotación corriese a cuenta de los primeros rendimientos de cada película. Tras ello podría llevarse a cabo la división de beneficios entre matriz y filial en el porcentaje establecido. La segunda giraba en torno a la excepcional situación fiscal de *Paramount Films*. A diferencia del resto

⁷⁵⁰ Healey a Elorza, Madrid, 7/III/1952. Elorza a Healey, Madrid, 14/III/1952. Healey a Elorza, 18/III/1952. AITC, GC, cajas 5562 y 5563 respectivamente.

⁷⁵¹ *Primer Plano*, nº 598, 30/III/1952.

⁷⁵² "US-Spain Film Pact Needs Clarification", *The New York Times*, 13/V/1952.

de filiales, la nueva filial de *Paramount* se había producido no como sociedad española, sino “como sociedad extranjera con sus actividades en España”, lo que garantizaba *a priori* una fiscalidad más favorable, así como facilidades para la repatriación distintas. El IEME propuso sin embargo que sus dividendos debían atenerse a las normas a las que estaban sujetos los beneficios de capital estadounidense, lo que conllevaba un mayor control de los movimientos que el estipulado para las filiales⁷⁵³.

A mediados de mayo el IEME sólo había dado el visto bueno a 2 de los contratos. McCarthy decidió desplazarse de nuevo a Madrid. Allí se encontró con una nueva propuesta del Instituto, que ahora pretendía crear un contrato uniforme para todas las filiales, algo incompatible con la política interna de la MPEA. McCarthy se negó en redondo. El IEME presentó entonces unos mínimos exigibles a los contratos de franquicia: gastos de entrada y puesta en circulación de las películas por cuenta de la productora americana o, al menos, cargados a las películas; no más de un 60% de los dividendos para las casas matrices en la distribución de películas en blanco y negro o en color; mención explícita al plazo de explotación de todas las películas por el periodo de un lustro; y constancia contractual de que todas las cantidades resultantes a favor de la casa matriz fuesen sometidas a las condiciones de la cláusula XI del acuerdo⁷⁵⁴.

McCarthy llamó entonces a la puerta de Argüelles, de quien creyó haber obtenido un compromiso verbal para establecer un periodo de prueba de los contratos de franquicia, tal y como habían sido presentados originalmente al IEME, aplicables a la primera de las 5 remesas de 12 películas en las que debían importarse las 60 cintas adjudicadas a las filiales. Estaba equivocado. A mediados de junio, sólo *Radio* y *Paramount* poseían el visto bueno a sus contratos de franquicia. Healey pidió a Elorza que al menos se aplicase a estas empresas el contenido del artículo X y se acelerase la decisión sobre el contrato entre *United Artists* y *CB Films* (los contratos exclusivos habían acabado siendo aceptados por

⁷⁵³ SRC: “Ejecución del Convenio cinematográfico hispano-norteamericano”, Madrid, 25/IV/1952. AITC, GC, caja 5563.

⁷⁵⁴ Elorza a Argüelles, Madrid, 23/V/1952. AITC, GC, caja 5563.

el MC, ante la convicción de que la fórmula resultaba más ventajosa para las arcas del Estado que para las filiales)⁷⁵⁵. Tampoco hubo respuesta.

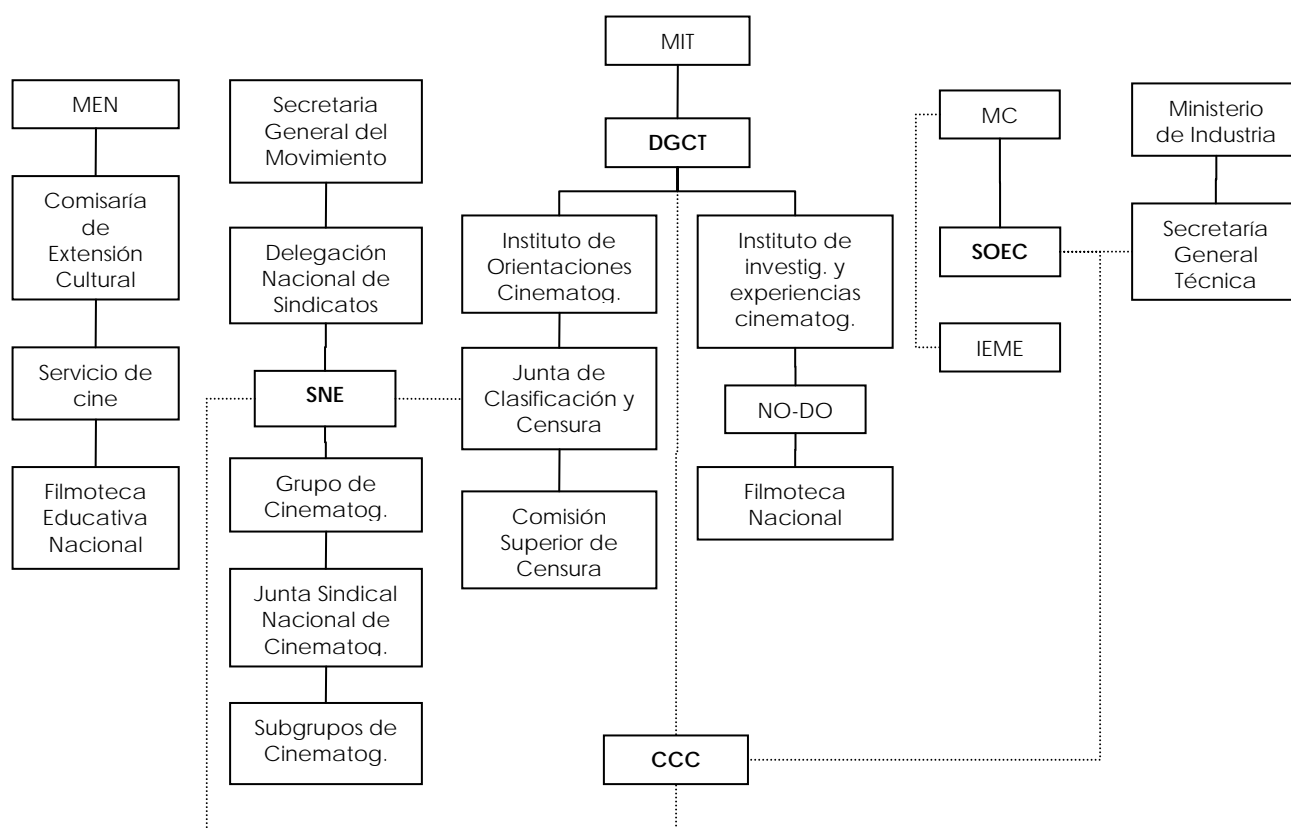
En los cinco primeros meses transcurridos desde la fecha propuesta para el comienzo del convenio, el primero de marzo, sólo se habían importado 29 cintas, todas bajo el régimen anterior al acuerdo. De ese contingente, sólo 7 correspondían propiamente a las filiales. *Warner*, *Hispano Fox* y *Paramount* no habían importado película alguna (si bien la distribuidora de la desaparecida *Emisora Films*, *Femi Films*, había importado 12 cintas de la *20th Fox*).

La principal novedad, entre tanto, fue el cambio de nombre de la SRC, desde marzo Servicio de Ordenación Económica de la Cinematografía (SOEC). Elorza permaneció al frente. También por entonces se aprobó otro precepto legislativo que tendría importantes consecuencias años más tarde. Por decreto de la Presidencia del Gobierno, el 21 de marzo de 1952 fueron creados la Junta de Clasificación y Censura y el Consejo Coordinador de la Cinematografía (CCC)⁷⁵⁶. En el primer caso, se trataba del enésimo intento por fiscalizar la labor de los censores franquistas, tan carentes de criterio como sensibles a la corrupción generalizada en el sector. El segundo era un intento por relajar las tensiones competenciales. El CCC no era otra cosa que un comité interministerial de carácter consultivo, creado para “estudiar y dictaminar” todos aquellos casos en los que se viesan envueltas competencias de varios organismos. Significativamente, su presidencia fue adjudicada al Director General de Cinematografía, mientras que el Jefe del SOEC fue designado como Vicepresidente. El papel secundario asumido por la DGCT tras la salida de Escudero evitó la instrumentalización del CCC en la disputa entre ambos organismos. Como veremos, las cosas serían muy distintas a partir de 1955.

⁷⁵⁵ Healey a Elorza, Madrid, 27/V/1952 y 20/VI/1952. AITC, GC, caja 5563.

⁷⁵⁶ BOE, 31/III/1952.

IV-2) Organigrama de la administración cinematográfica española, mediados de 1952.



El 16 de julio fue Arburúa quien movió ficha. Una orden conjunta de MC y MIT decretó la entrada en vigor del sistema de importación establecido en el convenio a partir del 1 de agosto de 1953⁷⁵⁷. Tras ello latía la necesidad de financiación del nuevo *Fondo de Protección a la Cinematografía*, que venía a sustituir el modelo de financiación anterior mediante la recaudación de las tasas estipuladas en el convenio hispanoamericano. El movimiento tomó por sorpresa a la MPEA. A fecha 1 de agosto, únicamente *Radio y Paramount* cumplían los requisitos administrativos para participar del convenio. La administración concedió a ambas empresas los permisos que les correspondían según el reparto realizado a finales de febrero. Las otras filiales deberían esperar a ver aprobados sus contratos de franquicia. Elorza también accedió a la concesión de las

⁷⁵⁷ Elorza a Argamasilla, Madrid 16/IX/1953. AITC, GC, caja 5563.

licencias correspondientes a favor de *CB Films* y, como no, al resto de distribuidoras españolas⁷⁵⁸.

A lo largo del verano se ratificaron los contratos de *Universal* y *Columbia*. Ante la cercanía de la temporada alta cinematográfica, con inicio en septiembre, Healey demandó una muestra de buena voluntad a Elorza: la concesión de permisos adicionales de importación. Elorza se negó. Casi de inmediato, el IEME comunicó que su objetivo volvía a ser el establecimiento de un contrato uniforme para todas las franquicias. También exigió que el porcentaje de beneficios a favor de la casa matriz no excediese el 50%. En esta ocasión, la MPEA reaccionó solicitando precios desorbitados a las distribuidoras españolas por el alquiler de sus películas. A mediados de septiembre, sólo 3 de las 8 distribuidoras locales autorizadas a importar películas norteamericanas habían ejecutado su opción, siendo una de ellas *CB Films*. El sector reclamó el amparo de su gobierno⁷⁵⁹.

La situación permaneció estancada hasta noviembre. Healey solicitó nuevamente el reparto de permisos de importación temporal para las empresas que no habían visto aceptados sus contratos de franquicia. Elorza volvió a negarse. McCarthy reaccionó cargando contra su interlocutor⁷⁶⁰. La sucesión de encontronazos convertían la posición de Elorza como la cabeza de turco ideal de la delegación española. Argüelles optó por dar satisfacción a McCarthy y relevó a Elorza en diciembre de 1952.

Las negociaciones de Nueva York.

José Antonio Giménez Arnau fue elegido para relevar a Elorza. Diplomático y técnico comercial de Estado como sus antecesores en el cargo, destacaba por su juventud, prometedora carrera y simpatía hacia Estados Unidos. Esas debieron ser las virtudes que condujeron a Argüelles a su nombramiento. Su misión no era fácil, puesto que debía reconstruir las relaciones con la MPEA, completar el convenio en vigor y lograr un nuevo acuerdo más satisfactorio y menos conflictivo.

⁷⁵⁸ Elorza a Argüelles, Madrid, 6/VIII/1952, 7/VIII/1952 y 17/IX/1953. AITC, GC, caja 5563.

⁷⁵⁹ Healey a Elorza, Madrid, 16/VIII/1953 y 22/VIII/1953. AITC, GC, caja 5563.

⁷⁶⁰ Healey a Elorza, Madrid, 8/XI/1952 y 24/XI/1952; McCarthy a Elorza, Nueva York, 4/XII/1952. AITC, GC, caja 5563.

El nombramiento fue bien recibido por Healey. A diferencia de McCarthy, que había terminado cargando contra la persona de Elorza antes de abandonar su servicio en la MPEA⁷⁶¹, el representante de la corporación en España entendía que el problema residía en la posición de Arburúa, achacando a Elorza principalmente su incapacidad para tener voz propia. La ascendencia de Arnau sobre el Ministro y el propio Argüelles hicieron pensar a Healey en un cambio de actitud por parte española. La primera entrevista entre ambos contribuyó a crear un novedoso clima de colaboración. Ambos pusieron sus cartas sobre la mesa. Arnau justificó la dilación en la implementación del acuerdo por la dejadez de la MPEA en el asunto de la distribución en Estados Unidos y, sobre todo, en lo relativo al crédito. Ninguno de esos argumentos habían sido empleados hasta entonces. Healey por su parte advirtió por su parte que la corporación no haría concesiones hasta que las filiales no fuesen autorizadas a importar las películas estipuladas por el convenio en vigor⁷⁶².

Mientras las dos partes reiniciaban los contactos, la situación en el sector cinematográfico español continuaba siendo delicada. Durante los meses transcurridos desde la aplicación unilateral del convenio se habían importado 42 de las 100 películas acordadas: 32 de ellas por las filiales; 4 por parte de *CB Films (United Artists)* y *CEPICSA (Republic)*; y las 6 restantes por otras distribuidoras españolas. En el mismo período habían sido importadas otras 23 películas contra licencias concedidas durante régimen anterior: 6 por parte de las filiales y el resto por distribuidoras españolas, 9 de ellas por *Femi Films*⁷⁶³. Las películas importadas durante la primera mitad del año permitieron un repunte considerable de la cifra anual de importaciones y estrenos, aunque en ese caso, buena parte de los contabilizados correspondieron a reestrenos de películas ante la política de las filiales de retrasar la comercialización de sus cintas como forma de presión.

A principios de 1953, los exhibidores se dirigieron a Arnau para lamentar la situación propiciada por la escasez de películas norteamericanas, que les llevaba

⁷⁶¹ A lo largo de 1952 la estructura directiva de la MPEA sufrió una transformación. Tras la dimisión de McCarthy, Johnston creó una doble vicepresidencia encabezada por Frank Hetzel y G. Griffith Johnson. Ambos tardarían poco en enfangarse en la cuestión española.

⁷⁶² Healey a Hetzel, Madrid, 16/XII/1952; y Healey a Arnau, Madrid, 19/XII/1952. Ambas cartas figuras anexas a Healey a White, Madrid, 22/XII/1952. NA, RG 84, FSP Madrid, 1950-52 CGR 600.31.

⁷⁶³ SOEC: "Relación de películas americanas importadas en 1952", Madrid, 30/XII/1952. AITC, GC, caja 5562.

a reestrenar películas una y otra vez "en cabalgata interminable e irritante" ante la ausencia de material de estreno⁷⁶⁴. A pesar del incremento de las importaciones procedentes de otros países, los exhibidores se escudaban en que los reestrenos seguían siendo más rentables que la inmensa mayoría de películas extranjeras, que, en muchos casos, ni siquiera llegaban a estrenar. El sector reclamó un aumento del número de importaciones norteamericanas hasta las 150 anuales. Su alineación del lado de la MPEA resultaba más que evidente.

IV-3) Nacionalidad de las películas de largo metraje importadas para el circuito comercial español, y de las estrenadas en Madrid, 1951/1954.

	americana		mexicana		británica		italiana		otra		total	
	IMP	EST	IMP	EST	IMP	EST	IMP	EST	IMP	EST	IMP	EST*
1951	58	58	51	14	14	9	15	3	39	30	178	142
1952	113	85	55	30	23	12	26	13	45	42	262	217
1953	107	103	20	25	23	23	18	19	53	40	227	243
1954	154	136	30	17	23	18	20	21	37	45	274	274
1951/54	432	382	156	86	83	62	79	56	174	157	960	876

Fuente: elaboración propia⁷⁶⁵.

En un intento de encarrilar la situación y con el respaldo de sus superiores, Arnau favoreció el reconocimiento de los contratos de franquicia restantes y concedió de golpe todas las licencias que restaban hasta las 60 contempladas por el convenio justo antes de cumplirse la fecha de su conclusión⁷⁶⁶. La MPEA accedió entonces a negociar un nuevo texto. En apenas 3 meses la delegación española había modificado radicalmente su actitud. Las causas habría que buscarlas, de nuevo, más allá de la propia dinámica de las negociaciones, puesto que las reclamaciones de los exhibidores no parecían suficientes para provocar semejante giro. La aceleración de las negociaciones militares

⁷⁶⁴ "Razones por las que se justifica la necesidad de una importación mínima de 150 películas de origen norteamericano, base de sustentación de los negocios de los cinematógrafos españoles, porque el gusto y la preferencia del público así lo han decidido", s.f. (finales 1952/principios 1953). AITC, GC, caja 5562.

⁷⁶⁵ A partir de MOYA, "En torno a la industria...", *art.cit.*, p. 112; e "Informe sobre la Industria Cinematográfica española", *doc.cit.*; *Se incluyen aquí las películas españolas, cuyas cifras oscilaron entre las 33 de 1953 y las 47 de 1954.

⁷⁶⁶ En total se importaron 94 de las 100 películas previstas. "Notas sobre importación y estreno de películas norteamericanas a España, 1940-1954", SOEC, Madrid, s.f. (principios de 1955). AITC, GC, caja 5562.

bilaterales, ya en su recta final, pudieron aconsejar a los estrategas del régimen demandar ante Arburúa una relajación de las tensiones con la influyente corporación norteamericana. Por su parte y pese a las concesiones de última hora, la MPEA tenía motivos más que justificados para desconfiar de las cambiantes intenciones españolas.

La propuesta de Healey de reanudar las negociaciones en Estados Unidos fue aceptada en esta ocasión por los españoles. El cambio de actitud sólo podía entenderse bien porque Arnau le era de plena confianza y Alba no; bien porque se quería instrumentalizar propagandísticamente un hipotético acuerdo sellado en el país norteamericano; bien por la connivencia de alejar a Arnau de las presiones generadas por la industria. La proposición de Healey no satisfizo por contra a sus representados, que en boca de Johnston mostraron su preferencia por que las conversaciones tuviesen lugar en Europa⁷⁶⁷. Era tarde. El MC ligó la celebración de conversaciones a su desarrollo al otro lado del Atlántico. Para dar muestras de su apuesta, Arnau fue nombrado oficialmente como negociador español. Paralelamente, el SOEC y la DGCT se pusieron a trabajar en la oferta española⁷⁶⁸.

El MC tenía se marcó como principal objetivo dejar bien atada la cuestión de las repatriaciones y las pesetas bloqueadas. La disponibilidad de divisas de la economía nacional había vuelto a reducirse a principios de año. Ante la ausencia de liquidez, el IEME y el SOEC tuvieron que plantearse imaginativas operaciones de compensación para dar salida a las pesetas adeudadas a las *majors* a cuenta del convenio vigente. Incluso se llegó a plantear la posibilidad de autorizar a las filiales a vender las pesetas con una prima sobre el cambio oficial tanto a la Embajada de Estados Unidos –embarcada entonces en la construcción de la nueva sede–, como a compañías norteamericanas asentadas o interesadas en el mercado español. También se suscitó la cesión a las *majors* de los beneficios parciales o incluso totales de la comercialización de una serie de exportaciones a Estados Unidos, señalándose el caso de los productos de alta

⁷⁶⁷ Healey a Arnau, Tel Aviv, 2/II/1953; Healey a Argüelles, Madrid, 6/III/1952; Argüelles a Healey, Madrid, 11/III/1952. AITC, GC, caja 5562.

⁷⁶⁸ Argüelles a Cerviá, Madrid, 11/II/1953; Cerviá a Argüelles, Madrid, 27/II/1953. Argamasilla a Argüelles, Madrid, 27/II/1953. AITC, GC, caja 5562.

costura. La situación era tan preocupante que llegó a barajarse la concesión a las filiales del derecho a la construcción y explotación de salas de exhibición en Madrid y Barcelona, algo a lo que el gobierno español se había negado a contemplar hasta entonces⁷⁶⁹.

Como antesala del viaje de Arnau a Nueva York y aprovechando la ausencia temporal de Healey, el MC sorprendió a la MPEA forzando a las filiales a ingresar los beneficios correspondientes a las productoras norteamericanas generadas a raíz del nuevo convenio en una cuenta bancaria controlada por el IEME. La cláusula XI del acuerdo de 1952 estipulaba que los beneficios destinados a la parte de la productora fuesen directamente plasmados en la cuenta de Nueva York de las compañías correspondientes, siendo transferida su cuantía por el gobierno español cuando la disposición de dólares lo permitiese. Semejante proceder vulneraba la legislación española vigente acerca del uso de fondos por extranjeros (regulada por el "Decreto 313"), que prohibía la libre disposición de saldos en pesetas existentes en cuentas a favor de titulares residentes en el extranjero.

Según el IEME, la redacción del citado artículo permitía a las productoras norteamericanas violar esas disposiciones gracias a la ficción jurídica sustentada en el hecho de que las filiales fuesen sociedades españolas; y la ficción contable que representaba la existencia de una supuesta cuenta acreedora inmóvil del cedente norteamericano que podía ser gestionada desde Estados Unidos. El Instituto defendía que el ingreso de las cantidades adeudas a las compañías en un banco español representaba una garantía de correcta gestión, ante la evidencia de movimientos fuera de la ley de los fondos de las empresas norteamericanas, como demostraban pagos detectados con carácter de "auxilio familiar". El propósito no era otro que lograr el compromiso de las compañías a poner al corriente al SOEC y el IEME de la formación de los fondos, así como de los ingresos y gastos a su cargo. La delegación española entendía que la inclusión del siguiente párrafo en un futuro convenio atajaría el problema:

Los fondos que a favor de los cedentes norteamericanos de las películas resulten como consecuencia de lo expuesto en el párrafo anterior, serán

⁷⁶⁹ Nota del SOEC, Barcelona, 4/III/1953. AITC, GC, caja 5562.

ingresados en una cuenta bancaria a nombre del beneficiario americano⁷⁷⁰.

Healey precipitó su regreso a Madrid para advertir que la manera de actuar española ponía en peligro la negociación de un nuevo convenio⁷⁷¹. Los españoles replicaron que tenían pensado viajar a Estados Unidos de cualquier manera, por lo que la MPEA acabó accediendo a negociar. La confianza que Healey había depositado en Arnau se volvió contra él. Durante la estancia de Arnau en Estados Unidos, Johnston reemplazó a Healey por su representante en Italia, Eugene H. Van Dee, como nuevo interlocutor de la corporación en España.

Arнау llegó a Nueva York a finales de abril. Hetzel esperaba en la mesa negociadora. En su primera reunión, el representante español presentó un proyecto de convenio por un año consensuado con la DGCT. El texto, aparte de contemplar un incremento considerable en el valor de cada película (diferenciando entre las producidas en color y blanco y negro), reducía el cupo anual a 75 títulos. La propuesta quedaba vinculada al mismo tiempo al compromiso por escrito por parte de la MPEA a gestionar el crédito ofrecido por McCarthy para la temporada en marcha, así como de por la misma cuantía para la temporada siguiente⁷⁷². Hetzel se negó aceptar semejante condiciones y presentó una contraoferta totalmente alejada de las posiciones españolas: acuerdo por 2 temporadas a razón de 160 cintas por año (320 en total); reducción progresiva del precio por película hasta las 400.000 pesetas; derecho de las compañías a comprar las licencias no ejecutadas por las distribuidoras españolas; supresión de cualquier tipo de limitación a la importación temporal; libertad en la redacción de los contratos de franquicia; y libre abastecimiento de película virgen a las distribuidoras⁷⁷³.

Las dos partes mantenían posiciones antagónicas. Arnau decidió hacer una serie de concesiones respecto al cupo y el precio por licencia, pero en compensación exigió un crédito de 500.000 dólares y la inclusión del párrafo

⁷⁷⁰ SOEC: "Párrafo que se considera conveniente intercalar en el próximo convenio cinematográfico a negociar en Nueva York", Madrid, s.f. (III/1953). AITC, GC, caja 5562.

⁷⁷¹ Healey a Arnau, Madrid, 7/III/1952. AITC, GC, caja 5562.

⁷⁷² Arnau a Argüelles: "Instrucciones para las negociaciones hispano-norteamericanas", Madrid, 15/IV/1953. AITC, GC, caja 5562.

⁷⁷³ MPEA: "Proposals of the Motion Picture Export Association of American Relative to a New Spanish-American Film Arrangement", Nueva York, 27/IV/1953. AITC, GC, caja 5562.

propuesto por el IEME en un hipotético convenio. Contra pronóstico, la MPEA se mostró dispuesta a aceptar si los españoles aceptaban 3 condiciones: cupo anual de 100 películas; precio de 600.000 y 750.000 pesetas respectivamente para las cintas en blanco y negro y color; y garantía de una repatriación mínima anual de beneficios (Arnau cifró sus pretensiones en 15.000 dólares mensuales)⁷⁷⁴. El entusiasmo de Arnau por los progresos obtenidos se vino rápidamente abajo ante la negativa rotunda de Arburúa a comprometer cifra alguna para las repatriaciones: "de cifra para repatriación el Ministro no quiere ni oír hablar"⁷⁷⁵.

Ante el inmovilismo de la MPEA en ese punto y su negativa a introducir en una cláusula adicional la gestión del crédito, las negociaciones quedaron heridas de muerte. El 21 de mayo fueron suspendidas de común acuerdo. Profundamente disgustado, Arnau propuso entonces mano dura a sus superiores. Los contactos mantenidos con la SIMPP durante su estancia norteamericana, le animaron a proponer que las importaciones se destinasen en exclusiva a las producciones independientes⁷⁷⁶. No obstante, el propio Arnau reconocía los riesgos de una acción semejante: "para ello hace falta una posición de firmeza, y eso es lo que me asusta un poco"⁷⁷⁷.

El avanzado estado de las negociaciones bilaterales entre los militares españoles y los diplomáticos estadounidenses no parecía el mejor momento para adoptar posiciones extremas frente a la influyente corporación cinematográfica. La cercanía de ese acuerdo y las implicaciones económicas que podía acarrear animaron a la MPEA a incluir entre sus condiciones para aceptar un entendimiento la posibilidad de vender sus pesetas bloqueadas a agencias oficiales del gobierno norteamericano presentes en España, así como a sus contratistas en el país. La construcción de las bases militares comenzaba a aparecer en el horizonte como una fórmula ideal para el desbloqueo de fondos: "MPAA also wanted right to supply pesetas both to US agencies in Spain and to

⁷⁷⁴ "Proyecto de Acuerdo", Nueva York, s.f.; Arnau a Argüelles, Nueva York, 5/V/1953; y Arnau a Argamasilla, Nueva York, 5/V/1953. AITC, GC, caja 5562. Arnau estaba realmente convencido en que la MPEA mostraba un interés sincero en el asunto del crédito, y así se lo hacía saber a su amigo Argamasilla de su propia pluma.

⁷⁷⁵ Argüelles a Arnau, Madrid, 13/V/1953. AITC, GC, caja 5562.

⁷⁷⁶ Arnall a Arnau, Beverly Hills, 7/V/1953. Arnau a Arnall, Nueva York, 11/V/1953. Arnall a Arnau, Atlanta, 4/VI/1953. AITC, GC, caja 5562.

⁷⁷⁷ Arnau a Argüelles, Nueva York, 22/V/1953. AITC, GC, caja 5562.

firms under contract to such agencies (anticipating possible air base construction)" ⁷⁷⁸. Como veremos, la idea sería retomada más adelante.

La incertidumbre generada por la ruptura de las negociaciones obligó a Arburúa a intervenir personalmente. Para acallar las voces críticas de la industria local y ante el fracaso en el asunto del crédito, el Ministro concedió de manera extraordinaria 500 millones de francos y 200.000 dólares destinados a la mejora y adquisición de infraestructuras y material cinematográfico ⁷⁷⁹. A la par, presentó una oferta a la MPEA sobre la base de un cupo de 75 películas y la renuncia al crédito a cambio de la elaboración por cada una de las productoras norteamericanas de un documental turístico en *technicolor*, rescatando así una antigua oferta de la propia corporación americana. La ausencia de cualquier referencia a garantizar un mínimo anual de repatriaciones limitaba enormemente el atractivo de la proposición. Como era de prever, la MPEA rechazó la oferta.

La siguiente jugada de Arburúa fue igualmente inútil. En un intento de alimentar la división entre las compañías de la MPEA, Arnau ofreció a cada una de las filiales 6 permisos de importación y la posibilidad de transferir sus beneficios, en caso de disponibilidad de divisas españolas, a partir del primero de octubre. La respuesta no tardó en llegar en forma de reprimenda verbalizada por Van Dee en el Festival de Venecia, donde advirtió a Arnau de que no intentase nuevos movimientos de ese tipo si no quería comprometer fatalmente la posibilidad de un acuerdo ⁷⁸⁰. La MPEA se había instalado en una posición de fuerza que comenzaba a dejar sin argumentos a Arburúa.

Entre el 21 y el 27 de septiembre se celebró la *Primera Semana Internacional del Cine de San Sebastián*. A imitación de los festivales de Venecia y Cannes, el régimen franquista pretendía convertir a la capital donostiarra en centro del mundo del cine durante una semana. El objetivo era doble: contribuir

⁷⁷⁸ Des. A-270, Departamento de Estado a la Embajada, Washington D.C., 4/VI/1953.NA, RG 59, DF 852.452/6-453. Hetzel a Arnau, Nueva York, 25/V/1953. AITC, GC, caja 5562.

⁷⁷⁹ SOEC: "Resumen de lo tratado en la entrevista celebrada por el jefe del SOEC con el señor Ministro de Comercio y Subsecretario de Comercio el 20 de junio de 1953", Madrid, 20/VI/1953. AITC, GC, caja 5562.

⁷⁸⁰ Arburúa a las siete filiales cinematográficas norteamericanas, ("Circular a dirigir a las siete casas distribuidoras americanas"), Madrid, s.f. (IX/1953). SOEC: "Situación provocada en el cine nacional por la decisión de la 'Motion Pictures' de no aceptar las 42 películas que le fueron ofrecidas y soluciones a la misma", Madrid, 23/IX/1953. AITC, GC, caja 5562.

a la campaña de autobombo internacional iniciada con el acercamiento a Estados Unidos; y promover al país como destino turístico, sector económico al que muchos comenzaban a señalar como fuente de divisas que tanto necesitaba España. Conseguir que las estrellas de Hollywood paseasen por el paseo de La Concha junto a las autoridades locales era, sin lugar a dudas, el escaparate adecuado para conseguir la deseada cobertura mediática. El conflicto con la MPEA no facilitaba las cosas. Para disgusto de los organizadores, las estrellas de Hollywood se quedaron en casa⁷⁸¹. Las dos partes tomaron nota.

El Acuerdo de 1953 y la “Pax” cinematográfica.

El 26 de septiembre de 1953 los gobiernos de España y Estados Unidos consumaron su acercamiento. El nuevo vínculo bilateral fue escenificado con la firma de tres convenios bilaterales que determinaron el rumbo de las relaciones hispano-norteamericanas hasta el final de la dictadura franquista. La construcción de una red de bases militares y el despliegue de armamento y tropas estadounidense en suelo español fue su consecuencia más evidente. Los acuerdos también incluyeron ayuda económica y colaboración técnica, así como un llamamiento a la racionalización y liberalización de la economía española. La comunidad empresarial de Estados Unidos permaneció atenta. La nefasta gestión económica del régimen había convertido al país en un punto negro para los inversores extranjeros. Las dificultades experimentadas por firmas emblemáticas como *Coca Cola* o la propia MPEA no habían contribuido a mejorar demasiado esa imagen durante el proceso de acercamiento bilateral, aunque otras empresas, especialmente las ligadas al turismo, habían corrido mejor suerte⁷⁸².

La industria cinematográfica percibió la firma de los convenios como el contexto ideal para conseguir normalizar, de una vez por todas, su situación en España. La atmósfera de exaltación de la amistad bilateral fue aprovechada por

⁷⁸¹ La película que representó a Estados Unidos fue “House of Wax” (*Warner*, 1953). Contradiciendo los anuncios oficiales, Merle Oberon, Ingrid Bergman, Gary Cooper, Tyrone Power y Kirk Douglas no viajaron a España para el evento. *Primer Plano*, n.ºs 675 (20/IX/1953) y 676 (27/IX/1953).

⁷⁸² Ese fue el caso de *American Express*, *TWA* y *Hilton*. Para la particular relación de estas empresas con el desarrollo del turismo en España en la década de los cincuenta, vid. ROSENDORF, Neal M.: “Be el Caudillo’s Guest: The Franco Regime Quest for Rehabilitation and Dollars after World War II via the Promotion of U.S. Tourism to Spain”, *Diplomatic History*, vol. 30, n.º 1 (junio 2006), pp. 367-407.

otras grandes corporaciones como *Coca Cola* o *Colgate-Palmolive-Peet* para vencer las últimas reticencias españolas a su definitivo desembarco o retorno, según el caso⁷⁸³. El temor a un desenlace similar espoleó a los intereses españoles que se oponían al acuerdo con la MPEA. Pocos días después de cerrados los convenios, las distribuidoras españolas solicitaron y obtuvieron una reunión con Arnau. El objetivo de la reunión, además de servir para que el sector expusiese sus quejas y sugerencias ante la actitud de las compañías norteamericanas (que habían encarecido súbitamente el precio de alquiler de sus películas para evitar la ejecución de las licencias de importación correspondientes a las distribuidoras locales), no era sino exigir que el MC mantuviese su posición de firmeza ante la MPEA pese al nuevo contexto bilateral⁷⁸⁴.

Las sospechas de esos sectores parecieron confirmarse cuando Van Dee anunció su disposición a viajar a Madrid para desbloquear las negociaciones y cerrar un acuerdo⁷⁸⁵. Arburúa, para entonces personalmente implicado en el asunto, decidió tensar la cuerda a fin de fortalecer la posición negociadora española y evitar la oposición frontal de los distribuidores. El 8 de octubre el MC concedió un cupo excepcional de 30 licencias de importación destinadas en exclusiva a las compañías nacionales, así como el aval necesario para su ejecución en dólares. Al poco tiempo, Arnau fue nombrado al frente del departamento que debía gestionar la ayuda americana contemplada en los convenios bilaterales: la Dirección General de Cooperación Económica. Contra todo pronóstico, ello no acarreó su salida al frente del SOEC, por lo que parece lícito deducir que Arburúa pretendía reforzar su posición negociadora ante la MPEA. El Ministerio parecía querer demostrar a la MPEA que no estaba dispuesto

⁷⁸³ *Coca Cola* decidió reabrir su filial española en 1948, comenzando de inmediato la producción. Sin embargo, las trabas de MIC, IEME e INI impidieron el desembarco masivo planificado en los cuarteles generales de la compañía. Su influyente presidente, James A. Farley, ferviente católico, exaltado anticomunista y una de las principales figuras del Partido Demócrata en su bastión sureño, no dudó en convertirse en apologeta destacado del franquismo, así como en asiduo del Palacio del Pardo desde su primera visita en 1948. *ABC* le nombró "Mejor amigo de España" en 1950 (*ABC*, 20/VI/1950). Tras la implicación de Farley apenas lograba ocultarse el deseo por obtener un levantamiento de las múltiples barreras que habían impedido a su compañía explotar el atractivo mercado español (del cual estaba también asuente su gran competidora, *Pepsi Cola*). El premio a su entrega llegó en 1954. Ese mismo año, Gregorio Marañón Moya, hombre de Farley en España, fue nombrado presidente de *Coca Cola España*. Archivo General de la Universidad de Navarra (AGUN), Gregorio Marañón Moya (GMM), Coca Cola.

⁷⁸⁴ Joaquín Agustí Peypoch (CEA) a Arnau, Madrid, 1/X/1953. AITC, GC, caja 5562.

⁷⁸⁵ Van Dee a Arnau, Roma, 5/X/1953. AITC, GC, caja 5562.

a firmar cualquier cosa, al tiempo que buscaba trasladar a la Embajada norteamericana su deseo de continuar la importación de cine estadounidense, trasladando la responsabilidad del desencuentro a la intransigencia de la corporación.

Van Dee se desplazó a España a principios de noviembre acompañado de Griffith Johnson. Arnau esperaba en la mesa negociadora. Contra todo pronóstico, unas fugaces conversaciones dieron paso al segundo *Convenio Cinematográfico hispano-norteamericano*, ratificado el 21 de noviembre de 1953. Al acuerdo, por una temporada prorrogable a otra, le siguió casi de inmediato la concesión de un cupo extraordinario de licencias de importación destinado a cubrir las necesidades de la exhibición, repartido en 51 licencias para las filiales y 40 para las distribuidoras nacionales. Ese cupo sumado a las películas importadas durante la vigencia del nuevo acuerdo elevó la cifra de títulos americanos importados y estrenados en España a sus guarismos más elevados desde el final de la II Guerra Mundial (tabla IV-3). De la noche a la mañana, el acuerdo que parecía imposible había sido pactado. ¿Por qué? ¿Quién cedió?

Ni la documentación española ni la norteamericana revelan el contenido de las reuniones que llevaron al acuerdo, lo que alimenta la confusión⁷⁸⁶. Productores y distribuidores españoles no dudaron en calificar el acuerdo como una rendición en toda regla del MC ante las presiones internas (supuestamente provenientes del MAE y la Jefatura del Estado) derivadas del contexto bilateral. La sospechosa presencia de Argamasilla en Estados Unidos durante las conversaciones alimentaba las suspicacias⁷⁸⁷. Por su parte, los directivos de la MPEA justificaron años más tarde el acuerdo de 1953 como un esfuerzo por complacer la petición de la Embajada de Estados Unidos de no enturbiar el nuevo clima bilateral⁷⁸⁸. Tal petición no ha quedado reflejada sin embargo en la

⁷⁸⁶ La única referencia expresa que hemos encontrado es la siguiente: Memorando de conversación entre Arnall y Hand: "Current French and Spanish Negotiations Regarding Motion Pictures", Washington D.C., 20/XI/1953. Griffith Johnson a Arnau, NA, RG 59, DF 852.452/11-2053. "Spain Renews Film Pact", *The New York Times*, 23/XI/1953.

⁷⁸⁷ Griffith Jhonson a Arnau, Nueva York, 25/XI/1953. AITC, GC, caja 5562.

⁷⁸⁸ Des. nº 71, Richard S. Aldrich (Director adjunto de operaciones de la misión norteamericana en España) al Departamento de Estado: "Extension of Arrangement between Motion Picture Export

documentación a la que hemos tenido acceso. La única manera de estimar cuál de las partes salió peor parada es analizar las principales novedades respecto al acuerdo del año anterior, empleado como base de negociación⁷⁸⁹.

La MPEA obtuvo concesiones en lo relativo al cupo total de importaciones, el abastecimiento de película virgen y, más importante, la repatriación de sus beneficios. A diferencia del acuerdo fantasma de 1952, el texto recién firmado contemplaba la posibilidad de que el cupo de 100 largometrajes fuese ampliado a finales de 1954 con un contingente extraordinario a determinar por el SOEC (cláusula IV). También se explicitó un cupo de 100 cortometrajes. Los precios de las licencias de importación se mantuvieron en torno a los precios del año anterior. Respecto a la película virgen, la MPEA obtuvo por fin permiso para abastecer a sus filiales en España libremente. Pero sin lugar a dudas, la concesión que decidió a la corporación a aceptar el acuerdo fue el compromiso español a comprometer la repatriación trimestral de una cantidad fija desde las cuentas que recibían el 40% de sus beneficios bloqueados en España. Aunque la cantidad no fue estipulada a la espera de un acuerdo sobre el particular, su mera mención obligaba al Estado español a repatriar dólares regularmente, lo que suponía toda una excepción a su política monetaria.

Por parte española, el panorama era menos halagüeño. A cambio del compromiso de repatriación, el gobierno había conseguido hacer desaparecer referencia alguna a las operaciones de compensación como destino del 60% de los beneficios bloqueados a las compañías norteamericanas –algo de lo que pronto se arrepintieron en la MPEA–, además de incluir el párrafo elaborado por el IEME sobre la gestión de esos fondos, lo que implicaba colocar bajo supervisión del Instituto todos los beneficios transferibles, algo a lo que se habían opuesto las compañías americanas hasta ese momento. Esas concesiones, menores a ojos de la industria española, quedaban ensombrecidas por la ausencia de mención alguna a la concesión del crédito por el que tanto habían luchado los negociadores españoles. Si alguna de las partes podía cantar victoria, sin duda, esa no era la representada por el gobierno español.

Association of America and Spanish Government Regulating Importation and Exhibition of Motion Pictures", Madrid, 1/VIII/1955, p.2. NA, RG 59, DF 852.452/8-155.

⁷⁸⁹ Para el texto del acuerdo, véanse los apéndices.

Entre diciembre de 1953 y febrero de 1954, Van Dee, Ignacio Pastor (IEME) y Arnau llevaron a cabo la puesta al día de las cuentas de las filiales con el propósito de establecer las bases de la entrada en vigor del nuevo convenio (prevista para el 1 de junio de 1954). Para ello se procedió a la apertura de dos cuentas a nombre de cada una de las compañías norteamericanas, en las que se procedió a ingresar los beneficios destinados al productor (40%; Cuenta "A") y los destinados a su empleo en España (60%; cuenta "B"). Los fondos acumulados con anterioridad al Convenio de 1952, que en muchos casos se retrotraían a antes de la Guerra Civil, representaban una suma no muy elevada para entonces (gracias tanto a las transacciones ejecutadas por la Embajada como a las múltiples y opacas operaciones de compensación que le sustituyeron), por lo que fueron aparcados en cuentas especiales a la espera de una oportunidad adecuada⁷⁹⁰.

IV-4) Saldo en pesetas adeudado por las filiales a sus casas matrices a principios de 1954:

Saldo adeudado por películas importadas según el Convenio de 1952.

<i>Metro Goldwyn Mayer Ibérica S.A.</i>	a 28/XI/1953	24.757.584,33
<i>Paramount Film de España S.A.</i>	a 5/XII/1953	7.775.015,81
<i>Universal Films Española S.A.</i>	a 26/XII/1953	7.164.951,65
<i>Hispano Fox S.A.E.</i>	a 26/XII/1953	5.449.695,71
<i>Warner BROS First National Films S.A.E.</i>	a 30/IX/1953	4.818.714,78
<i>Columbia Films S.A.</i>	a 30/XI/1953	1.675.609,82
<i>Radio Films S.A.E.</i>	a 5/XII/1953	355.538,27
Total:		51.997.120,39

Saldo adeudado por películas importadas con anterioridad al Convenio de 1952.

<i>Metro Goldwyn Mayer Ibérica S.A.</i>	a 28/IX/1953	10.664.143,91
<i>Paramount Film de España S.A.</i>	a 5/XII/1953	3.000.945,27
<i>Hispano Fox S.A.E.</i>	a 15/XII/1953	2.787.532,44
<i>Radio Films S.A.E.</i>	a 31/X/1953	1.492.745,60
<i>Universal Films Española S.A.</i>	a 30/XI/1953	1.220.857,58
<i>Warner BROS First National Films S.A.E.</i>	a 14/XII/1953	1.172.713,82
<i>Columbia Films S.A.</i>	a 31/V/1953	44.603,33
		20.383.741,95

Fuente: "Fondos en Pesetas de casas norteamericanas", *doc.cit.*, pp. 1-2.

⁷⁹⁰ IEME a SOEC, Madrid, 26/XII/1954. IEME: "Fondos en Pesetas de casas norteamericanas", Madrid, 24/II/1954, pp. 2-3. ABE, IEME-CIN, caja 24.

A principios de marzo se fijaron tanto el cambio aplicable a las transferencias trimestrales (40 pesetas/dólar), como su cuantía (50.000 dólares)⁷⁹¹. Es decir, cada nuevo trimestre el IEME debía desbloquear 2 millones de pesetas. Teniendo en cuenta la elevada cuantía de los ingresos producidos por la explotación de las películas, la cifra representaba una minucia sobre el total. Para la MPEA, no obstante, representaba un gran paso en la senda deseada. En enero, abril y agosto de 1954, el MC realizó las transferencias de forma satisfactoria, lo que sumado a la autorización de varias operaciones de compensación excepcionales a pequeña escala, se tradujo en más de 150.000 dólares desbloqueados en menos de un año. Por primera vez en mucho tiempo, la MPEA estaba satisfecha con su posición en España.

IV-5) Detalle de los ingresos en pesetas a favor de las casas norteamericanas efectuados por rendimientos de películas en España, 1954.

	a 29/V/1954		a 30/XI/1954	
	Cuenta "A"	Cuenta "B"	Cuenta "A"	Cuenta "B"
<i>Loew's</i>	15.729.834,27	23.594.751,40	9.903.033,80	14.854.550,53
<i>Paramount</i>	4.800.000,00	7.200.000,00	3.165.258,47	4.609.757,34
<i>Universal</i>	4.483.119,97	6.724.679,94	2.828.202,16	4.242.303,24
<i>20th Century Fox</i>	3.971.721,79	5.957.582,77	2.179.878,30	3.269.817,41
<i>Warner</i>	1.800.000,00	2.700.000,00	1.373.066,45	2.059.599,65
<i>United Artists</i>	1.713.144,68	2.569.717,03	1.364.661,03	2.046.991,55
<i>Columbia</i>	1.653.452,31	2.480.178,36	0,00	0,00
<i>RKO</i>	1.200.000,00	2.200.000,00	0,00	0,00
Total:	35.351.273,02	53.026.909,50	20.824.100,21	31.083.019,72
	88.378.182,52		51.907.119,93	

Fuente: IEME: "Detalle de los ingresos a favor de las casas norteamericanas efectuados por rendimientos de películas en España", Madrid, 4/XII/1954⁷⁹².

Argüelles y probablemente el propio Arnau consideraron que era el momento oportuno para que el segundo se concentrara en exclusiva en su labor

⁷⁹¹ SOEC: "Conversaciones sostenidas con Mr. Eugene H. Van Dee", Madrid, s.f. (7/I/1954 a I/III/1954). AITC, GC, caja 5562. H.F. Krecke a (Tesorero Loew's Inc.) a WE, Nueva York, 5/V/1955. George L. West Jr, (French-Iberian Affaires, WE) a Krecke, Washington D.C., 12/V/1955. NA, RG 59, DF 852.452/5-555.

⁷⁹² ABE, IEME-CIN, caja 24.

al frente de la Dirección General de Cooperación Económica. Ramón Serrano Guzmán, segundo de Suñer en la dirección, le sustituyó al frente del SOEC. A finales de noviembre, como estaba previsto en el texto del acuerdo, Van Dee solicitó la concesión de un contingente extraordinario⁷⁹³. Guzmán accedió y el SOEC distribuyó un total de 14 nuevos permisos (para 7 largos y 7 cortos) entre las filiales. El propio Eric Johnston se dirigió a las autoridades españolas para agradecer su esfuerzo⁷⁹⁴. Todo parecía apuntar a un nuevo tiempo en las relaciones entre MPEA y España. Hollywood volvió a coquetear con el régimen sin tapujos. Jack Warner volvió a destacarse en su entusiasmo pro-franquista organizando una cena de bienvenida al Embajador Lequerica, de visita oficial en California⁷⁹⁵. Varias *majors* siguieron el ejemplo de *Columbia* (mayo de 1953) y *20th Fox* (agosto de 1953) y convirtieron a Barcelona en sede de sus convenciones continentales anuales, lo que de paso les permitía emplear parte de los fondos bloqueados⁷⁹⁶.

La guinda al pastel la puso la participación de la MPEA en el *I Festival Internacional del Cine de San Sebastián*⁷⁹⁷. El largometraje "The Black Shield of Falworth" (*Universal*, 1954), el corto "The New Venezuela" (*20th Fox*) y la presencia de Gloria Swanson, que personificaba como pocas actrices el glamour que el régimen aspiraba a asociar con el festival donostiarra, elevaron notablemente la categoría del certamen. Los fotógrafos no dudaron en inmortalizar el encuentro entre la estrella norteamericana y la esposa del dictador español, Carmen Polo

⁷⁹³ Van Dee a Guzmán, Madrid, 24/XI/1954. Guzmán a Van Dee, Madrid, 25/XI/1954. ABE, IEME-CIN, caja 24.

⁷⁹⁴ Johnston a Guzmán, Nueva York, 4/I/1955. AITC, GC, caja 5562.

⁷⁹⁵ "...Warner, en uno de sus brindis, en lugar de limitarse a las fórmulas oficiales de saludo o de evadir toda referencia al Jefe del Estado como cualquier catedrático español o periodista democristiano en viaje, ensalzó en términos calurosos, familiares y al mismo tiempo respetuosos, la labor del Caudillo...". Tel. nº 210, Lequerica a la Jefatura del Estado, Washington D.C., 24/II/1954. APG, JE, caja 1681, legajo 19.

⁷⁹⁶ Como fue el caso de *Metro* (diciembre de 1954), *Universal* (mayo 1955) y nuevamente *Columbia* (mayo 1954). *Primer Plano*, nºs 659 (31/V/1953), 670 (16/VIII/1953), 716 (4/VII/1954), 738 (5/XII/1954) y 763 (29/V/1953). *Columbia* desembolsó cerca de 600.000 pesetas durante la convención celebrada en 1954. Los conceptos incluían en orden de importancia "dietas", "habitaciones de hotel", "congreso, comida, cena y atenciones", "varios", "decoración salas", "coches, autos y taxis", "correo, telegramas y teléfono", "comidas en habitaciones", "fotografías y publicidad", "decoración salas" y "equipajes". "Gastos de Convención de Columbia en Madrid, 19-24 junio 1954", Madrid, s.f. ABE, IEME-CIN, caja 4.

⁷⁹⁷ La participación en festivales internacionales de las películas producidas por socios de la MPEA corrió a cargo de la corporación con el propósito de evitar roces internos y, como demostró el caso español, instrumentalizarla en las negociaciones con los gobiernos extranjeros.

de Franco⁷⁹⁸. Por si fuera poco, en noviembre, en una reunión celebrada en Madrid, la *Federación Internacional de Productores de Filmes* (FIAPF) encumbró al certamen a la categoría "A" –el mismo nivel que los certámenes de Cannes, Berlín y Venecia–, y aprobó la concesión del "Premio Internacional del Color" en el Festival de San Sebastián. Más que probablemente, el apoyo de la MPEA al certamen fue una de las contraprestaciones ofrecidas por la corporación en la negociación del acuerdo alcanzado el año anterior. Pero lo cierto es que a parte de prebendas más o menos pactadas, la corporación tenía cierto interés económico en la participación en el festival, puesto que por acuerdo de la FIAPF, las películas importadas para este tipo de eventos estaban exentas de tasas en su posterior comercialización⁷⁹⁹.

Durante el año en curso aun dio tiempo para una prueba más de la efímera buena voluntad entre las partes. A finales de agosto, *United Artists* y *CB Films* anunciaron a bombo y platillo la inminente coproducción en suelo español de una película de elevado presupuesto, "Alexander the Great". El dinero acumulado en las Cuentas "B" de las filiales comenzaba a hacer de España un país atractivo para las cada vez más frecuentes superproducciones de Hollywood en el extranjero⁸⁰⁰. El precedente no tardó en ser imitado.

4.1.2. El boicot de 1955.

En contraposición con el clima de distensión previo, el trienio comprendido entre 1955 y 1957 dio paso al periodo de mayor conflictividad entre la MPEA y el gobierno español. Superada la euforia bilateral desatada en septiembre de 1953, las dos partes se prepararon a renegociar el convenio de 1953 en un nuevo contexto. En esta ocasión, los españoles tomaron la iniciativa. En una decisión que revivió las diferencias internas de la administración cinematográfica española, la DGCT retomó la batalla competencial contra el SOEC en agosto de 1955. La iniciativa legislativa adoptada en ese momento supuso una amenaza al

⁷⁹⁸ *Primer Plano*, nº 721 (8/VIII/1954). "The Black Shield of Falworth" había sido rodada en el novedoso formato cinemascope y contaba como protagonistas con el estelar matrimonio compuesto por Tony Curtis y Janet Leigh.

⁷⁹⁹ Al mismo tiempo, la FIAPF estableció que los beneficios comerciales producidos por las películas presentadas en los Festivales podrían repatriarse sin ningún tipo de limitación, lo que hacía de estos eventos una opción muy apetitosa para las asociadas de la MPEA.

⁸⁰⁰ George H. Ornstein (Representante de *United Artists* en España) a IEME, Madrid, 1/IX/1954. SOEC a IEME, Madrid, 2/IX/1954; IEME a SOEC, 7/IX/1954. ABE, IEME-CIN, caja 24.

procedimiento empleado por las grandes compañías americanas para operar en España desde los años veinte. La MPEA, crecientemente debilitada por tensiones internas y una nueva fase de beligerancia por parte de los gobiernos europeos, reaccionó ante el órdago español tirando de su repertorio tradicional. En un contexto bilateral desfavorable, la presión comercial apareció como única respuesta. En agosto de 1955, la MPEA decretó un embargo de exportaciones de sus afiliadas a España.

Pese a negociaciones e iniciativas varias, el boicot se mantuvo hasta marzo de 1958. Sus consecuencias muy importantes. La cifra de estrenos de películas norteamericanas cayó notablemente. Los exhibidores denunciaron la pérdida en el número de espectadores y reclamaron el entendimiento con la MPEA. Pero las partes no se pusieron de acuerdo. Además, el boicot fue debilitado por la llegada de películas norteamericanas producidas por firmas independientes y las primeras producciones de Hollywood en suelo español, apadrinadas por *United Artists*. Al mismo tiempo, la DGCT propició un ambicioso plan de acuerdos cinematográficos con los principales productores europeos a fin de complementar el cine americano con material continental en un momento de auge en la calidad y la cantidad de la producción europea, lo que permitió una mejora de su posición en el mercado español. Menos provecho obtuvo el cine español, lastrado por una política proteccionista anclada en el pasado.

De cómo forzar una ruptura.

Yo también estoy seguro de que la cordialidad seguirá presidiendo las relaciones cinematográficas entre nuestros dos países, y, en lo que de mí dependa, pondré en ello mi mejor voluntad y espero, como Vd., que en el futuro podamos resolver con facilidad nuestros mutuos problemas⁸⁰¹.

Entrado 1955, las dos partes parecían inclinadas a mantener el clima de cordialidad y entendimiento que parecía haberse instalado, por fin, entre las partes. Aunque el gobierno español había comenzado a retrasarse en las transferencias trimestrales previstas por el convenio, la MPEA no pareció preocuparse demasiado. El objetivo de la MPEA ante las negociaciones venideras consistía en mantener las conquistas del año anterior y ampliarlas en lo

⁸⁰¹ Guzmán a Johnston, Madrid, 11/I/1955. AITC, GC, caja 5562.

posible. A mediados de enero, Van Dee comunicó a sus interlocutores su predisposición a iniciar las conversaciones⁸⁰².

Ante la proximidad de las negociaciones, el MC decidió prescindir de Guzmán al frente del SOEC, situando en su lugar a Guillermo Calderón Bárcena, también diplomático y técnico comercial del Estado. El MIT también movió ficha. En febrero de 1955, Manuel Torres López sustituyó a Argamasilla. Torres había trabajado cerca de Arias Salgado desde tiempos de la Delegación Nacional de Propaganda, por lo que parecía una apuesta personal del Ministro. Su fuerte personalidad y el apoyo de Arias Salgado presagiaban una nueva actitud por parte de la DGCT. César Alba, previendo un endurecimiento de las posiciones en el seno la administración, propuso la prórroga del convenio vigente⁸⁰³. No obtuvo respuesta.

A finales de marzo, Van Dee recordó a Calderón el deseo de sus asociadas de iniciar negociaciones lo antes posible⁸⁰⁴. El Jefe del SOEC respondió con evasivas. Mientras tanto, Torres comenzó a hacer buenas las previsiones sobre su llegada a la DGCT. El nuevo Director General se marcó dos claros objetivos: debilitar en lo posible la hegemonía de las películas y las empresas norteamericanas en el mercado español; y remplazar al MC como principal órgano directriz de la política cinematográfica española. El CCC se convirtió en la herramienta para contrarrestar las competencias del MC. La estrategia para debilitar al cine norteamericano fue doble: confrontación con la MPEA por un lado; y diversificación de las importaciones por el otro. La firma de sendos acuerdos de Coproducción Cinematográfica con Francia e Italia en la primavera de 1955 respondió a esa estrategia. Ambos convenios contemplaban un incremento de las importaciones y exportaciones respectivas. A Torres le restaba echar por tierra el entendimiento con la MPEA.

A mediados de abril, y ante la cercanía de la fecha de expiración del convenio vigente (31 de mayo), Van Dee esgrimió la cláusula XII del convenio

⁸⁰² Van Dee a Guzmán, Roma, 21 y 25/I/1955. Guzmán a Van Dee, Madrid, 3/II/1955. AITC, GC, caja 5562.

⁸⁰³ César Alba (*MGM Ibérica*) a Guzmán: "Memorando Convenio Cinematográfico Hispano Norteamericano", Barcelona, 9/II/1955. AITC, GC, caja 5562.

⁸⁰⁴ Van Dee a Guzmán, Roma, 31/III/1955. AITC, GC, caja 5562.

vigente para solicitar la apertura de negociaciones ante Torres y Calderón⁸⁰⁵. Ambos aceptaron y las partes acordaron iniciar las discusiones a finales de mayo. Torres convocó inmediatamente una reunión del CCC para fijar la posición española⁸⁰⁶. Su liderazgo parecía indiscutible.

La industria local entró una vez más en ebullición. Todos los sectores trataron de hacer valer sus intereses en la configuración de la posición negociadora española. Como era previsible, las filiales de las *majors* y los exhibidores no dudaron en mostrar su deseo de alcanzar un nuevo acuerdo con la MPEA. Sus representantes solicitaron por escrito un aumento del 50% en el cupo anual de películas norteamericanas importadas, la estabilidad de los cánones y garantía de derecho a doblaje para todas las licencias. También mostraron su total oposición a lo que entonces todavía era un rumor: la propuesta de que las filiales de las compañías norteamericanas fuesen obligadas a distribuir un mínimo de películas españolas⁸⁰⁷.

Esa propuesta representaba el deseo de las distribuidoras españolas surgidas durante los años centrales de la II Guerra Mundial y la inmediata posguerra de quitarse de en medio a sus principales competidoras, las filiales. El temor a que los acuerdos con la MPEA terminasen con su lucrativo negocio se había hecho notar ya durante las negociaciones para el reparto del cupo estipulado por los dos acuerdos alcanzados. Entonces, las empresas españolas se habían tenido que conformar ante la decisión gubernamental de llegar a un acuerdo. Ahora que la DGCT parecía dispuesta a endurecer las condiciones, el sector puso en juego sus influencias. Juan Pérez, presidente de *DIPENFA* y Fernando Carballo Dávila, presidente de *HISPAMEX*, eran las cabezas visibles de un sector que agrupaba a casi 200 empresas de todos los tamaños, de las cuales las mencionadas anteriormente eran, junto a *CB Films*, las más importantes y, sobre todo, las mejor conectadas. Significativamente, Pérez y Carballo fueron los Presidentes del Grupo Nacional de Distribución del SNE durante este periodo.

⁸⁰⁵ Van Dee a Torres López, Roma, 18/IV/1955. AITC, GC, caja 5562.

⁸⁰⁶ Torres López a Calderón, Madrid, 30/IV/1955. AITC, GC, caja 5562.

⁸⁰⁷ Subgrupo de Exhibición (SNE) a Calderón: "Puntos de vista del subgrupo de exhibición respecto a la firma del nuevo convenio con la representación de la industria cinematográfica Norteamérica", Madrid, s.f. (V/1955). AITC, GC, caja 5562.

El CCC celebró varias reuniones destinadas a buscar una posición común ante las negociaciones⁸⁰⁸. La mayor parte de los asuntos tratados congregó el consenso de las distintas partes involucradas. Ello incluía el deseo de rebajar el cupo (hasta las 68 películas norteamericanas), limitar el número de películas dobladas, aumentar sensiblemente la cuantía del canon de importación y doblaje y revisar la cláusula referente al pago de las películas. En ese punto, el SOEC buscaba una nueva redacción del último párrafo de la Cláusula IX del acuerdo de 1953, a fin de evitar la salida de divisas que acarreaba la participación de intermediarios en las operaciones de compra de películas por la vía de las licencias adjudicadas a distribuidoras españolas, algo que había proliferado al negarse algunas productoras americanas a cobrar el alquiler de sus cintas en otra divisas que no fuese el dólar⁸⁰⁹. También hubo entendimiento a la hora de solicitar un compromiso americano para colaborar en la exportación de cine español a Estados Unidos, así como para exigir un aumento de las producciones y coproducciones filmadas en suelo español, la vía más satisfactoria para dar salida a los importantes fondos bloqueados que estaban acumulándose en la cuentas de las empresas norteamericanas (más de 162 millones de pesetas a 25 de mayo de 1955⁸¹⁰).

Pero un punto hizo imposible la adopción de una posición común en la delegación española. No era otro que la decisión de la DGCT de asumir como propia la propuesta de obligar a las filiales a distribuir cine español. El SOEC, consciente de la segura negativa de la MPEA a ceder en ese ámbito y del pulso interno que le estaba echando la DGCT, se negó a respaldar la iniciativa.

Pese a la falta de acuerdo interno en el seno del gobierno español, las negociaciones destinadas a renovar el acuerdo con la MPEA comenzaron a finales de mayo. Las sedes "neutrales" del MAE y el SNE acogieron las reuniones. De un lado, Van Dee y Griffith Johnson; del otro, Torres (DGCT), Calderón (SOEC), Pastor (IEME), Casanova (SNE) y Frontera (Dirección General de Aduanas,

⁸⁰⁸ SOEC: "Argumentos referentes al convenio hispano-norteamericano", Madrid, 23/V/1955. SOEC: "Informe sobre el convenio cinematográfico con EE.UU.", Madrid, 24/V/1955. AITC, GC, caja 5562.

⁸⁰⁹ Firma ilegible a Calderón, Madrid, 28/III/1955. Nota anónima SOEC, s.f. AITC, GC, caja 5562. IEME: "Importación de películas norteamericanas 'Band Wagon' y 'Naked Spur', Contrato FILMAX – Enrique Balcázar", Madrid, 15/III/1955. ABE, IEME-CIN, caja 24.

⁸¹⁰ SOEC: "Rendimientos de las películas americanas", Madrid, 25/V/1955. AITC, GC, caja 5562.

Ministerio de Hacienda). El MAE respaldó las posiciones del MC con la presencia de uno de sus altos cargos en la reunión celebrada en el Ministerio. Pero para disgusto de los negociadores americanos, Torres llevó la iniciativa en todo momento. Entre las propuestas presentadas por los españoles se encontraron la reducción de permisos de doblaje y, sobre todo, la obligación a que las filiales distribuyesen películas españolas. La reacción norteamericana fue contundente. Aunque opuestos al incremento del canon, la reducción del cupo y las licencias de doblaje, estaban dispuestas a discutir todos esos asuntos, así como a intensificar la producción en España, aunque sin comprometerse a un número de películas anuales. Pero su oposición era radical a la hora de adoptar cualquier compromiso relativo a la distribución obligatoria de películas españolas por parte de sus filiales, por no hablar, como había llegado sugerir Torres, de la distribución internacional de entre 8 y 12 películas españolas⁸¹¹.

La negativa de la MPEA era más que comprensible. De un lado, se presentaban los perjuicios que semejante medida podía acarrear a sus intereses en España. Los más evidentes eran el encarecimiento de los gastos operativos de sus filiales y la limitación de la libertad para diseñar su estrategia comercial. El razonamiento era sencillo. Teniendo en cuenta la media de producción de la producción española (en torno a los 40 títulos anuales) y las decenas de distribuidoras locales, las productoras españolas podrían solicitar sumas exorbitantes a los distribuidores, que apenas tendrían margen de maniobra. Ello por no hablar de la dudosa comercialidad de la mayor parte de las películas españolas.

Más temor causaba todavía la posibilidad de sentar un precedente ante otros gobiernos europeos. Por mucho menos, la corporación había decretado recientemente un embargo total de exportaciones al mercado danés⁸¹². Transigir ante el autoritario régimen español, además de propiciar lecturas indeseables desde el punto de vista político, supondría abrir la puerta a una mayor beligerancia en sus grandes mercados continentales, ante los cuales la MPEA no

⁸¹¹ "Extension of Arrangement between Motion...", *doc.cit.*, p. 2. SOEC: "informe sobre las negociaciones cinematográficas con EE.UU", Madrid, s.f. (V/1955). "Informe elevado por el Director General de Cinematografía y Teatro al Excmo. Sr. Ministro de Información Turismo sobre el convenio cinematográfico...", *doc.cit.*, pp. 2-7.

⁸¹² GUBACK, *The International Film Industry...*, *op.cit.*, p. 42.

podía permitirse el lujo de mostrar debilidad alguna. Van Dee y Griffith Johnson abandonaron el país preocupados y confesando a la Embajada la posibilidad de que la Junta de Directores de la corporación decidiese optar por la mano dura en caso de que la posición española no fuese reconducida. Los nuevos problemas de la MPEA en España encontraron eco en su país⁸¹³.

La perspectiva de un clima de enfrentamiento y un hipotético boicot no agradaban en absoluto al MC, que no tardó en cargar contra Torres y Arias Saldado. La intransigente actitud de la DGCT y los rumores de que esa Dirección General estaba estudiando la aprobación de dos órdenes destinada a regular la explotación y el doblaje de películas extranjeras por un lado, y la distribución de películas españolas por el otro, condujeron a Calderón a presentar a sus superiores un informe cuyo título describía por sí solo la posición de su departamento: "Resumen del Informe respecto a la invasión por parte de la Dirección General de Cinematografía y Teatro de las esferas de competencia de los Ministerios de Industria y Comercio en el ámbito cinematográfico"⁸¹⁴. Arburúa y Arias Salgado iniciaron un pulso que fue resuelto presumiblemente por la intervención de estamentos superiores (es decir, por Carrero o por el propio Franco). En esta ocasión, el resultado fue distinto al que tradicionalmente se venía produciendo. El MC dobló la rodilla y la DGCT consiguió, tras años de escaramuzas, hacerse con el timón de la política cinematográfica española, inclusive su comercio exterior.

Mientras en la delegación española las tensiones competenciales interferían sobre cualquier posible solución, la MPEA jugó sus cartas. Van Dee tanteó a viejos conocidos como Arnau. Éste, conocedor de la fortaleza que había conquistado el MIT, sugirió a sus antiguos interlocutores que la única fórmula para frenar las pretensiones de la DGCT era dar una dimensión bilateral al conflicto. La MPEA nota y Eric Johnston se puso en contacto con el Embajador

⁸¹³ "Extension of Arrangement between Motion...", *doc.cit.*, pp. 3-7. "US Films Talks Hasted in Spain", *The New York Times*, 28/VI/1955. El *New York Times* ("US Films Talks Hasted in Spain", 28/VI/1955) incluso afirmó que Johnson había amenazado a Torres con paralizar planes producción en España por valor de 15 millones de dólares, algo que no consta en la documentación consultada, ni española ni americana.

⁸¹⁴ SOEC: "Resumen del Informe respecto a la invasión por parte de la Dirección General de Cinematografía y Teatro de las esferas de competencia de los ministerios de Industria y Comercio en el ámbito cinematográfico", Madrid, 24/VI/1955. AITC, GC, caja 5560.

norteamericano en Madrid, un antiguo colega del Partido Republicano, John F. Lodge Jr. El presidente de la corporación solicitó al representante diplomático de su país que gestionase en nombre de la MPEA la prórroga del convenio de 1953 hasta mayo de 1956⁸¹⁵. Lodge accedió. Tras obtener la pertinente autorización del Departamento de Estado, el 19 de julio la Embajada de Estados Unidos en Madrid transmitió al Ministro de Comercio la propuesta de la MPEA:

Though the Embassy is not a part... it nevertheless wishes to make known to you its opinion that it would serve the larger interests of good public relations in which both Governments feel a vital concern if a provisional accommodation could be reached through such good offices as you and your Ministry may be able to employ⁸¹⁶.

El MC, deseoso de frenar las ambiciones del MIT y buscar al mismo tiempo una salida a los fondos bloqueados a través de un incremento de las producciones, única vía realista en ese momento, aceptó la propuesta. Eric Johnston se dirigió a Argüelles para confirmar el visto bueno de la MPEA a la prórroga del convenio, además de notificar el envío de negociadores en la fecha estipulada (enero de 1956) para iniciar conversaciones cara a la temporada siguiente. Griffith Johnson agradeció formalmente la intervención de la Embajada y retornó hacia Estados Unidos seguro de que la crisis había sido evitada por el momento⁸¹⁷. Los informes de la Embajada afirmaban que Arburúa y Argüelles habían ganado la partida a Arias Salgado⁸¹⁸. Se equivocaban. El Ministro y su protegido en la DGCT, que habían sido descaradamente puenteados por el MC, la Embajada de Estados Unidos y la MPEA, se reservaban una sorpresa.

⁸¹⁵ Tel. nº 33, Lodge al Secretario de Estado, Madrid, 12/VII/1955. NA, RG 59, DF 852.452/8-3055. Lodge había sido nombrado Embajador en España gracias a su cercanía a Eisenhower, que le facilitó así una salida honrosa tras la dolorosa derrota electoral sufrida a manos del futuro presidente Kennedy en su intento por renovar su puesto en el Senado.

⁸¹⁶ Homer M. Byington Jr. (Ministro Consejero de la Embajada de Estados Unidos) a Argüelles, Madrid, 19/VII/1955. Anexo nº 2 a "Extension of Arrangement between Motion...", *doc.cit.*

⁸¹⁷ Argüelles a Byington, Madrid, 23/VII/1955. Anexo nº 3 a "Extension of Arrangement between Motion...", *doc.cit.* Des. nº 112, Andrew V. Corry (Agregado Comercial) al Departamento de Estado: "Further Information about Extension of Arrangement between Motion Picture Export Association of America and Spanish Government Regulating Importation and Exhibition of Motion Pictures", Madrid, 10/VIII/1955, p. 1. NA, RG 59, DF 852.452/8-1055.

⁸¹⁸ C. M. Terr (Secretario de la Embajada) a Mclelland (Departamento de Estado), Madrid, 11/VIII/1955. NA, RG 84, FSP Madrid, 1953-63 CGR 600.31.

El 8 de agosto de 1955 el BOE publicó una Orden, aprobada el 15 de julio anterior, por la que se regulaba “la distribución de películas españolas”⁸¹⁹. La medida estipulaba la obligatoriedad de todas las casas distribuidoras operativas en el país a incluir en sus programas 1 película nacional por cada 4 cintas extranjeras dobladas al castellano (en la discusiones mantenidas en el CCC no se había pasado de 1 por cada 5). La norma suponía todo un órdago a la MPEA y al MC, pero evidenciaba al mismo tiempo el apoyo de las más altas instancias, para entonces más que informadas de la situación. La MPEA reaccionó de inmediato. El 11 de ese mismo mes, Van Dee telefoneó a la Embajada de Estados Unidos para solicitar su intervención, dejando entrever que en caso de que el gobierno español mantuviese la medida, la corporación optaría por la mano dura. La legación replicó que no podía ir más allá de las gestiones ya realizadas, aconsejando precaución a la corporación a fin de no poner en peligro la prórroga pactada⁸²⁰.

Pero para la MPEA el contenido de la nueva norma convertía en papel mojado la extensión del acuerdo de 1953 por una temporada más, por no hablar de la sensación de engaño provocada por la fecha de redacción de la norma, anterior incluso al acuerdo alcanzado con el MC. Ante la falta de noticias desde España, Griffith Johnson comunicó días más tarde a la Embajada de Estados Unidos la decisión adoptada por unanimidad por la Junta de Directores de la MPEA de dar anulado el acuerdo para la prórroga del convenio de 1953 y estudiar la implantación de un boicot de exportaciones al mercado español⁸²¹. El 24 de agosto de 1955, Eric Johnston comunicó a las autoridades españolas la decisión de sus representadas de decretar un embargo total de exportaciones al mercado español por tiempo indefinido. Al día siguiente, Johnston comunicó la

⁸¹⁹ BOE, 8/VIII/1955. Des. nº 121, Corry al Departamento de Estado: “Transmitting Order by Ministry of Information & Tourism Affecting Distribution of Motion Pictures in Spain”, Madrid, 12/VIII/1955. NA, RG 59, DF 852.452/8-1255.

⁸²⁰ “Transmitting Order by Ministry of Information & Tourism...”, *doc.cit.*, p. 3; Tel. nº 118, Lodge al Secretario de Estado, Madrid, 18/VIII/1955. NA, RG 59, DF 852.452/8-1855.

⁸²¹ Des. nº 142, Aldrich al Departamento de Estado: “Motion Picture Export Association of America Reportedly Cancelling Extension of Arrangement with Spanish Government Regulating Importation and Exhibition of Motion Pictures”, Madrid, 23/VIII/1955. NA, RG 59, DF 852.452/8-2355. “US Film Exports to Spain Halted”, *The New York Times*, 21/VIII/1955.

decisión al Embajador Lodge⁸²². El texto no dejaba lugar a dudas de cuál era la condición indispensable para reconsiderar la decisión, aunque por consejo de la Embajada, abría las puertas a una salida negociada:

Hemos sido informados de que el Ministerio de Información y Turismo ha publicado recientemente una disposición exigiendo que los distribuidores de películas extranjeras en España distribuyan una película española por cada cuatro películas extranjeras dobladas. Por razones que los representantes de la Asociación han tratado de describir en los últimos meses, nuestras Compañías creen sinceramente que esta nueva disposición significa un cambio muy serio en su situación, haciendo imposible para ellas el que continúen importando películas americanas sobre una base firme y económica. [...] Esperamos que, por consiguiente, las autoridades del gobierno español deseen volver a considerar las medidas adoptadas en esta materia. La Asociación acogería con agrado la oportunidad de enviar a Madrid sus representantes con objeto de tratar con los funcionarios de su gobierno aquellas materias que éste considere conveniente⁸²³.

Tras varios años de duras negociaciones, la MPEA había vuelto a una situación similar a la de 1951. En realidad, era peor. Ahora no había posibilidad aparente de ligar su situación a las relaciones bilaterales. Por su parte, el MC acababa de sufrir su primera gran derrota a manos de la DGCT. Torres había sabido encauzar las sinergias generadas durante el proceso de preparación y celebración de las conocidas "Conversaciones de Salamanca", para obtener el compromiso de Arias Salgado de apoyar decididamente una nueva política cinematográfica. Es más que probable que Torres volviera de Salamanca con la norma del "4 x 1" como herramienta ideal para propiciar el ansiado salto cualitativo de la producción nacional⁸²⁴.

⁸²² Des. n.º 166, Corry al Departamento de Estado: "Confirmation of Intention of Motion Picture Export Association of American to Embargo Export of Its Companie's Films to Spain", Madrid, 30/IX/1955. NA, RG 59, DF 852.452/8-3055.

⁸²³ Johnston a Argüelles, Madrid, 24/VIII/1955. Anexo a SOEC: "Notas sobre la situación actual de las actividades cinematográficas con Estados Unidos", Madrid, s.f. (1955). AITC, GC, caja 5562. Para la versión en original en inglés, véase el anexo a "Confirmation of Intention of Motion Picture...", *doc.cit.*

⁸²⁴ Las jornadas fueron convocadas en febrero de 1955 y celebradas bajo patrocinio de la DGCT en mayo de ese mismo año. En ellas, y además de variadas disquisiciones sobre la función social y política del cine, se debatió sobre el derecho cinematográfico y la legislación proteccionista. Entre sus conclusiones (concretamente la 8ª del capítulo IV), se afirmaba la necesidad de "asegurarse la distribución de las películas nacionales imponiéndolas a las distribuidoras en el porcentaje que, según las necesidades, se fije". También se defendió la necesidad de "la completa unificación, en torno al MIT, de organismos que actualmente comparte la regulación de la Industria cinematográfica...". Vid. CAPARRÓS, José M.: *Historia del cine español*, Madrid, T&B, 2007, pp. 286-287. Uno de los ponentes más destacados fue el combativo Escudero. Sobre la significación de las Conversaciones de Salamanca el cine español, vid. GUBERN, Román: *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995; GARCÍA ESCUDERO, José M. et al: *El cine español desde Salamanca (1955-*

El pulso se mantiene.

Las reacciones al boicot no se hicieron esperar. Productores y distribuidores españoles se felicitaron por la posición de fuerza adoptada y solicitaron que en esta ocasión, y no como había ocurrido en noviembre de 1953, el gobierno español no cediese a las presiones. Exhibidores y MC no compartían ese entusiasmo. Arnau en persona se comprometió ante R. Richard Rubbottom Jr., Agregado Comercial de la Embajada, a buscar una revisión de la política cinematográfica impuesta por la DGCT⁸²⁵. Calderón llevó la revisión de la orden recién aprobada a la primera reunión del CCC convocada tras el anuncio del boicot. Sus argumentos no diferían en demasía de los esgrimidos por la MPEA y, teniendo en cuenta la trayectoria del sector, de lo que indicaba el propio sentido común:

...puede prestarse a abusos llevando a la producción de películas españolas para cubrir el expediente, cuya colocación está asegurada, con detrimento de la calidad, por cuya elevación se sigue luchando por los organismos oficiales.

Pero la DGCT y sus sectores afines se sentían fuertes tras la aprobación del proyecto. El desprecio hacia la MPEA, definida despectivamente como "empresa privada", había aumentado sin duda tras el boicot. Torres, todavía respaldado por su Ministro, no dudó en asumir toda responsabilidad personal por la situación creada, pero se negó a cualquier modificación legal que alterase el contenido de la disposición. Ante las demandas de los exhibidores que vaticinaban el desabastecimiento de las salas, el Director General y los distribuidores replicaron que ya se había comenzado a estudiar el aumento de los cupos de películas destinados al cine europeo en la línea marcada por los recientes convenios. Como gesto de buena voluntad ante el MC, Torres ofreció la posibilidad de posponer la entrada en vigor de la normativa a mayo de 1956 y a

1995), Salamanca, Junta de Castilla y León, 1995; y ARAGÜEZ, Carlos: "Intelectuales y cine en el segundo franquismo: de las Conversaciones de Salamanca al nuevo cine español", *Historia del Presente*, vol. 5 (2005), pp. 121-135. El propio Escudero dejó constancia posteriormente de la ruptura con la MPEA, aunque no lo relacionó directamente con el clima de regeneración de la industria nacional del momento, GARCÍA ESCUDERO, *Una política...*, *op.cit.*, p. 122.

⁸²⁵ Des. nº 285, Rubbottom al Departamento de Estado: "Spanish Authorities Reviewing Actions of Motion Picture Export Association of America", Madrid, 5/X/1955. NA, RG 59, DF 852.452/10-555. "Notas sobre la situación actual de las actividades cinematográficas...", *doc.cit.*, p. 2.

negociar nuevamente la prórroga del convenio de 1953⁸²⁶. Las dos partes enfrentadas llegaron a un acuerdo al respecto y el 18 de octubre Argüelles comunicó a Johnston el deseo de retomar las negociaciones. La Embajada norteamericana informó a la MPEA de que la posición de Torres comenzaba a debilitarse. Ante ello, la MPEA accedió a negociar⁸²⁷. Entre tanto, José Nuñez Iglesias, que había relevado a Argüelles al frente del SEEC en septiembre, se convirtió en el enésimo responsable del MC a cargo del conflicto.

Las negociaciones se reabrieron el 30 de noviembre. Para entonces, la Embajada ya enumeraba el conflicto cinematográfico como uno de los principales puntos negros de las relaciones económicas entre ambos países⁸²⁸. Pese a ello, la legación se abstuvo de intervenir en las conversaciones. Griffith Johnson viajó a Madrid con la intención de jugar fuerte. Las evidentes y aireadas diferencias en la delegación española y la constatación de que las cuentas bloqueadas habían superado los 250 millones de pesetas reforzaron esa estrategia⁸²⁹. Las demandas expuestas fueron desde la derogación de la norma del "4x1" a cambio de una declaración de principios de las filiales para distribuir un mayor número de cine nacional, hasta la aprobación de un acuerdo por tres temporadas que recogiese mejoras sustanciales para sus posiciones en todos los puntos conflictivos (disminución sustantiva y progresiva del canon de importación y doblaje; incremento de un 20% en el cupo; aumento del periodo de explotación de las películas de 5 a 7 años; transferencia mensual de 50.000 dólares; y mención expresa a la posibilidad de realizar operaciones de compensación con los fondos "B")⁸³⁰. Como era de esperar, ni siquiera el MC estaba dispuesto a aceptar esas condiciones. Tras rechazar la oferta de Torres de postergar la entrada en vigor de la normativa durante varios meses y prorrogar el convenio vigente hasta mayo de 1957, los negociadores norteamericanos abandonaron Madrid el 14 de diciembre. El boicot iba en serio.

⁸²⁶ Torres a Arias Salgado, 18/X/1955. AITC, GC, caja 5562.

⁸²⁷ Des. nº 480, Corry al Departamento de Estado: "Negotiations to be Resumed with MPEA", Madrid, 21/XI/1955. Des. nº 536, Corry al Departamento de Estado: "Negotiations Resumed by Motion Picture Export Association", Madrid, 5/XII/1955. NA, RG 59, DF 852.452/11-2155 y 12-555 respectivamente.

⁸²⁸ Rubbottom a Lodge: "Economic Problems with Spain", Madrid, 1/XII/1955, pp. 2-3. NA, RG 59, entry 1400, box 5.

⁸²⁹ "Negociaciones acuerdo cinematográfico con EEUU", Madrid, XII 1955. AMAE, R, legajo 4299/3.

⁸³⁰ SOEC: "Reunión del 2 de diciembre de 1955", Madrid, s.f. AITC, GC, caja 5562.

La delegación española, consciente de que el conflicto podía ir para largo y ante las demandas procedentes del MAE, preocupado por la posible repercusión del conflicto en las relaciones bilaterales, comenzó a ponderar detenidamente las implicaciones del embargo. En el SOEC estaban preocupados por la obligación de liquidar los fondos "A", lo que equivalía a unos 2,5 millones de dólares (aplicando un cambio de 40 pesetas/dólar); por la necesidad de facilitar divisas norteamericanas a los importadores a fin de alquilar películas de productores independientes, que presumiblemente sólo aceptarían el pago en dólares; por la presumible caída de la actividad en los estudios españoles, ante la negativa de las *majors* a destinar sus fondos bloqueados a la producción; por la disminución sustancial del FPC ante la bajada de la importación de películas americanas; y por el previsible perjuicio a los exhibidores, que esperaban un descenso de afluencia del público ante la ausencia de las mejores películas americanas⁸³¹. Pese a todo ello, la DGCT se mantuvo firme.

A mediados de marzo, ante la constatación de que la solución no parecía cercana, los distribuidores españoles obtuvieron vía libre para tratar de hacerse con los derechos de películas norteamericanas filmadas por productores independientes. El SOEC accedió a autorizar 20 licencias pendientes, así como a establecer un cupo de 80 permisos hasta marzo de 1957. Mientras, las sesiones del CCC fueron subiendo de tono. Ante las presiones de los exhibidores, Manuel Casanova se vio obligado a trasladar la visión catastrofista que éstos pretendían ofrecer del embargo: "La falta de películas en el mercado es evidente y ello puede provocar el cierre de algunas salas"⁸³². MC y MIT respondieron a la tensa situación de la manera tradicional: con un relevo de personal.

⁸³¹ SOEC: "Nota sobre las conversaciones sostenidas con la Motion Picture acerca de un convenio cinematográfico con Estados Unidos", Madrid, 16/XII/1955. AITC, GC, caja 5562. "Negociaciones cinematográficas hispano-norteamericanas", Madrid, XII/1955. AMAE, R, legajo 4299/3.

⁸³² SOEC: "Sobre adjudicación Previa de Permisos de importación" ("Del Acta nº 118 del Consejo Coordinador de la Sesión de 3 de febrero de 1956"), Madrid, s.f. SOEC: "Sobre concesión de licencias de importación con cargo a los cupos que hayan de corresponder a la temporada 1956-572" ("Del Acta nº 122 del Consejo Coordinador de la Sesión de 3 de febrero de 1956"), Madrid, s.f. SOEC: "Petición formulada al consejo por los industriales cinematográficos a través de la Jefatura del Sindicato Nacional del Espectáculos" ("Del Acta nº 125 del Consejo Coordinador de la Sesión de 3 de abril de 1956"), Madrid, s.f. AGA, SEC 12, caja 66/11843.

Jesús Orfila Oterin sustituyó a Calderón al frente del SOEC en marzo, aunque éste se mantuvo informado de la evolución de los acontecimientos desde la Jefatura del Gabinete Técnico del Ministro de Comercio. Más significativos fueron los cambios en el sector de la ordenación "política" de la cinematografía. Torres fue destituido fulminantemente en abril de 1956. Los informes de la Embajada norteamericana venían constatando desde finales de año la progresiva pérdida de confianza de Arias Salgado sobre quien había sido su protegido y pieza fundamental de la maniobra contra el MC⁸³³. Empero, el comportamiento del sustituto, Jesús Muñoz Fontán⁸³⁴, pronto dejó en evidencia que la destitución se trataba de un mero gesto para la galería, puesto que la política de la DGCT y el MIT continuó siendo la misma. Para completar el carrusel de caras nuevas al que la MPEA no terminaba de acostumbrarse, Francisco Gómez Ballesteros fue situado en la Jefatura del SNE en mayo de ese mismo año.

Tras la destitución de Torres, Arias Salgado buscó el apoyo del Jefe del Estado. Un escrito dirigido a Franco justificaba la política reciente asumida por la DGCT –y por tanto sus consecuencias en forma de boicot–, al tiempo que cargaba contra los departamentos económicos del gobierno y solicitaba la absorción de sus competencia en materia cinematográfica, concretamente las relativas a la concesión de las licencias de importación (MC), y a la autorización para la apertura de salas cinematográficas (Ministerio de Hacienda)⁸³⁵.

LA MPEA trató de buscar una salida durante la primera mitad de 1956. La corporación intentó implicar nuevamente a la Embajada de su país, denunciando la discriminación fiscal que podía acarrear una interpretación estricta de una medida que databa de 1954, algo que no se produjo finalmente⁸³⁶. Más

⁸³³ Des. nº 547, Corry al Departamento de Estado: "Negotiations Terminated", Madrid, 14/XII/1955. NA, RG 59, DF 852.452/12-1455.

⁸³⁴ Muñoz Fontán tuvo su pequeño momento de gloria en la historia del franquismo cuando "Viridiana" de Buñuel se alzó con el máximo premio del Festival de Cannes de 1961. Poco después de posar con el trofeo en las escaleras del avión, fue fulminantemente destituido ante las denuncias del Vaticano contra el contenido de la película.

⁸³⁵ MIT al Jefe del Estado: "La necesaria dirección única del cine", Madrid, s.f. (1956). FFF, legajo 17000.

⁸³⁶ Herbert J. Erlanger (Foreign Tax Committee, MPAA) a Colton: "Memorandum Concerning Modification of Certain Income Taxes in Spain Affecting Non-Resident American Companies and their Spanish Subsidiaries", Nueva York, 30/I/1956. NA, RG 59, DF 852.452/1-3056. Departamento de Estado a Embajada en Madrid: "Tax Problem Affecting American Motion Picture in Spain", Washington D.C., 14/II/1956. NA, RG 59, DF 811.452/2-1456.

preocupantes para la corporación fueron los movimientos producidos en la industria norteamericana al confirmarse el boicot. Los productores independientes, acostumbrados a un trato discriminatorio por parte de la MPEA y a recibir las migajas de sus conquistas, se lanzaron a aprovechar el nuevo contexto ofreciendo sus películas como sustituto de las cintas de las *majors* (la SIMPP ya había planteado a las autoridades españolas un acuerdo de importación en 1954)⁸³⁷. El revés de mayor calado estaba por llegar. Pocos días después de decretado el boicot, *Republic* y *United Artists* rompieron el frente común de la corporación y anunciaron su intención de mantener con total normalidad sus operaciones en el mercado español.

Especialmente importante resultaba la “traición” de *United Artists*, una de las grandes y, por lo tanto, capaz de suministrar películas de primera categoría al mercado español. Su distinta estructura y concepción del negocio habían representado siempre un punto de fricción con el resto de las *majors*. Las diferencias se habían acentuado en los últimos años, aunque había estallado precisamente en este instante. El conflicto español sirvió de escenario a la contienda internas de la MPEA. Además de las diferencias por la concepción del negocio, la decisión de *United Artists* se vio motivada por su privilegiada posición en el mercado español, en buena medida obra personal de George H. Ornstein, agente de la compañía en el país y yerno de la principal accionista de *United Artists*, la antigua estrella Mary Pickford. Ornstein, bien relacionado en las altas esferas del régimen franquista, había establecido una alianza estratégica de su compañía con de *CB Films*, una de las compañías que habían promovido el “4x1”.

La disidencia de *United Artists* y *Republic*, la predisposición del SIMPP a alcanzar un acuerdo con España y la mayor afluencia de cine europeo comenzaron a debilitar la posición de la MPEA, como advertían los propios informes de la Embajada⁸³⁸. En esa tesitura, la corporación no quiso perder el tiempo y buscó fecha para negociar. La visita oficial del Ministro de Asuntos Exteriores a Estados Unidos, programada para abril, apareció como una

⁸³⁷ Edgard L. Alperson (SIMPP) a Calderón, París, 22/II/1956. AGA, SEC 12, caja 66/11843.

⁸³⁸ Des. nº 1018, Corry al Departamento de Estado: “Alleged Favorable Agreements of Spanish Authorities with French”, Madrid, 9/III/1956. NA, RG 59, DF 852.452/3-956.

excelente oportunidad. Gracias a sus influencias, Johnston se hizo con un hueco en la cena de recepción con la que el Departamento de Estado obsequió al Ministro y su esposa⁸³⁹. Mientras Johnston intentaba obtener el apoyo de Artajo, Marañón Moya gestionaba una nueva entrevista entre el máximo representante de la MPEA y Franco⁸⁴⁰.

Las gestiones dieron sus frutos y en junio de 1956 Eric Johnston viajó a Madrid por segunda vez con objeto de entrevistarse con el dictador español. De lo poco que trascendió de aquella entrevista es que Franco, tirando de gaguellidad, afirmó ante su interlocutor que se había percatado de que en los últimos tiempos las películas americanas comenzaban a escasear en las proyecciones que organizaba en su cine privado. Los problemas de los miles de cines españoles parecieron impresionarle menos. Como era de esperar, Franco se comprometió a estudiar el asunto y dio órdenes para que una delegación española escuchase las propuestas de la MPEA⁸⁴¹.

Johnston se quedó en Madrid para conducir personalmente las negociaciones junto a Griffith Johnson y el nuevo representante de la MPEA para el área mediterránea, Charles Baldwin. La Embajada había aconsejado a la corporación un despliegue semejante, ante la convicción de que la presencia de varios ministros en la delegación italiana había sido definitiva a la hora de obtener concesiones en la renegociación de los acuerdos cinematográficos hispano-italianos de 1956. Por parte española, Orfila, Fontán y Ballesteros atendieron a las conversaciones, que comenzaron pocos días después de la entrevista con Franco, para prolongarse por espacio de dos semanas. La MPEA decidió mantener el pulso, aunque mostró un tono más conciliador. Johnston presentó un proyecto de acuerdo por tres años, similar al defendido por Johnson en diciembre pasado. Se evitó pronunciar la palabra "derogación" respecto a la orden del "4x1", aunque se exigió una revisión a fondo de la medida, así como la

⁸³⁹ "Spanish Visitors Keep Dinner Date", *The Washington Post and Times Herald*, 11/IV/1956.

⁸⁴⁰ La MPEA había optado por no renovar su contrato con Marañón Moya en 1954. Desde esa fecha y hasta la primavera de 1956, el abogado pasó a colaborar con Ornstein, a quien no le sentó en reencuentro entre Marañón Moya y la MPEA. Marañón Moya a Ornstein, Madrid, 10/X/1956. AGUN, GMM, Actividad Profesional.

⁸⁴¹ Des. A-147, Departamento de Estado a la Embajada en España: "Distribution of American Motion Pictures in Spain", Washington D.C., 14/VI/1957. NA, RG 59, DF 852.452/1-1657. No tenemos constancia de la fecha exacta de la reunión, pero esta debió producirse entre el 11 y el 13 de junio.

posibilidad de que las filiales pudiesen importar cine europeo fuera de cupo. Como contraprestaciones, además del incremento de las producciones y el consiguiente desbloqueo de los fondos congelados, la MPEA rescató el compromiso de gestionar ante la ICA un crédito destinado a la industria española, así como la propuesta de producir y distribuir documentales turísticos⁸⁴².

La delegación española no aceptó las condiciones, pero el SOEC sorprendió a Fontán ofreciendo una prórroga del convenio de 1953 hasta el 30 de junio de 1957, algo a lo que accedió la MPEA tras conseguir una serie de garantías, entre las que constaba el retraso de la entrada en vigor del nuevo modelo de distribución⁸⁴³. En cuanto esa decisión llegó a oídos de productores y distribuidores, éstos desplegaron todas sus dotes de convicción para echar abajo el acuerdo. Sus argumentos eran de peso: la MPEA comenzaba a debilitarse ante la posición de *United Artists*, mientras que la demanda de películas americanas podía ser cubierta satisfactoriamente con las cintas de los productores independientes. A este respecto, esgrimían la oferta que Arnall había realizado nuevamente en nombre de la SIMPP poco antes de la llegada del comité negociador de la MPEA⁸⁴⁴. Su oposición fue suficiente para que la DGCT diese un paso atrás, negando su firma a la prórroga apalabrada⁸⁴⁵. Johnston debió abandonar Madrid indignado, tras sufrir en sus propias carnes las prácticas negociadoras españolas que venían desesperando a sus representantes desde hacía más de una década.

La reacción de los exhibidores no se hizo esperar, criticando duramente la actitud de productores y distribuidores, a los que acusaron de rechazar el

⁸⁴² "Proposals of the Representatives of the Motion Picture Export Association of America", Madrid, 14/VI/1956. Orfila y Baldwin: "Acta referente a las conversaciones celebradas en Madrid los días 15, 16, 18, 21 y 22 de junio, para la conclusión de un acuerdo cinematográfico hispano-norteamericano", Madrid, 22/VI/1956. AITC, GC, caja 5562. SOEC: "Proposiciones del Representante de la Asociación de Exportación de Películas de América Inc.", Madrid, s.f. (VI/1956). AGA, SEC 12, caja 66/11843.

⁸⁴³ Nota del SOEC para Arburúa: "Propuesta efectuada por el SOEC para la prórroga del Convenio cinematográfico hispano-norteamericano de 1953", Madrid, 21/VI/1956. AITC, GC, caja 5562.

⁸⁴⁴ Arnall a Orfila, Beverly Hills, 11/VI/1956. AGA, SEC 12, caja 66/11843. Des. A-358, Departamento de Estado a la Embajada: "Desire of Independents Film Producer Export Corporation to Obtain Import Permits for Spain", Washington D.C., 18/VI/1956. NA, RG 59, DF 852.452/6-1856.

⁸⁴⁵ Baldwin a Orfila, Roma, 25/VI/1956. Orfila a Baldwin, Madrid, 7/VII/1956. "Intentos de nuevo convenio por parte de la M.P.A.", escrito anónimo presentado al SOEC, Madrid, s.f. (III/1957), p. 3. AGA, SEC 12, caja 66/11843.

acuerdo en función de intereses gremiales que atentaban contra el sector más rentable y productivo de la industria cinematográfica nacional, la exhibición:

Las salas cinematográficas instaladas en España se acercan a las 5.000, las cuales están dotadas de más de 3.000.000 de asientos, manteniendo un total de productores superior a los 50.000, los que devengan retribuciones por un importe que rebasan los 200.000.000 de pesetas. Los ingresos brutos de los cinematógrafos superan la cifra de los 2.000.000.000 de pesetas, por los cuales pagan de impuesto cifra aproximada a los 700.000.000 de pesetas, en periodo anual. La contribución que satisfacen las Distribuidoras y Productores de películas es de 3.900 ptas. anuales por cada entidad⁸⁴⁶.

La exhibición solicitó la derogación del "4x1", aduciendo que la escasez de material en los cines podía poner en peligro el "orden público" ante el posible cierre de salas y consiguiente despido de trabajadores. El MC apoyó a los exhibidores y se negó a conceder las licencias de importación (y las divisas necesarias para su ejecución) destinadas a los distribuidores españoles, contraviniendo así la recomendación formulada por el CCC a principios de julio. El SNE, en su papel tradicional de apoyo a los productores y distribuidores españoles en detrimento de la exhibición, condenó la medida y apoyó la posición de la DGCT⁸⁴⁷. Tras soportar duros ataques y ante la imperiosa necesidad de nuevos títulos en las carteleras e ingresos en el FPC, el MC dio su brazo a torcer a finales de mes⁸⁴⁸.

A mediados de agosto se habían solicitado un total de 81 licencias de películas norteamericanas para la temporada 1956/57, de las cuales se materializaron finalmente poco más de la mitad. Aprovechando la ausencia de un acuerdo con la MPEA, el MC incrementó unilateralmente el canon de importación y doblaje hasta las 650.000 pesetas por películas en blanco y negro, las 750.000 por película en color, y 1 millón de pesetas por las producidas en formato especial (*cinemascope*, etc.). El peculiar sistema de concesión de las licencias sentó el precedente del baremo utilizado en la década de los sesenta, utilizando como criterios determinantes el número de películas españolas distribuidas, la importancia comercial de la empresa, su antigüedad y el número

⁸⁴⁶ Vicente Guidó (Presidente del Subgrupo de Exhibición, SNE) a Calderón, Madrid, 2/VII/1956, p. 4. AGA, SEC 12, caja 66/11843.

⁸⁴⁷ "Estudio de la Política General Cinematográfica (Proyecto de O.M. complementaria de la de 16 de julio de 1952)" ("Del Acta nº 126 del Consejo Coordinador de la Sesión de 6 de abril de 1956"), Madrid, s.f. AGA, SEC 12, caja 66/11843.

⁸⁴⁸ Nota de Fontán para Arias Salgado, Madrid, 26/VII/1956. AGA, SEC 12, caja 66/11843.

de empleados⁸⁴⁹. *CB Films*, *DIPENFA*, *FILMAYER* e *HISPAMEX* encabezaron con diferencia el número de permisos. Estas empresas concentraron todos los títulos de *United Artists*, *Republic* y *Disney*, obteniendo un liderazgo indiscutible en el sector⁸⁵⁰. En septiembre, la SIMPP, subrayando que “no tratamos de aprovecharnos de la situación actual”, ofreció negociar un acuerdo para exportar a España un total de 25 películas anuales⁸⁵¹.

IV-6) Licencias de importación y doblaje autorizadas para películas norteamericanas por tipo de distribuidoras, 1952/1957.

	filiales	independientes	total
1952	60	34	94
1953	51	39	90
1954	69	41	110
1952/54	181	114	295
1955	-	46	46
1956	-	51	51
1957	-	32	32
1955/57	0	129*	129*

Fuente: SOEC: “Importación de películas americanas autorizadas con cargo a los convenios cinematográficos hispano-norteamericanos”, Madrid, 28/X/1957⁸⁵².

Ese verano la MPEA volvió a ausentarse del Festival de San Sebastián, que el año anterior había perdido la máxima categoría ante las complicaciones en las negociaciones. En 1955, la presencia norteamericana la aseguró a última hora *Disney*, que presentó fuera de concurso “20000 Leagues Under the Sea” (*Disney*, 1954) y obtuvo la Concha de Oro al mejor cortometraje por “Zim, Zim, Boum, Boum” (*Disney*). Esta compañía, principal sostén de la SIMPP, no dejaba escapar una oportunidad para debilitar la posición de la MPEA⁸⁵³. En 1956 la película

⁸⁴⁹ “Informe de la junta rectora del sub-grupo nacional de distribución, sobre las solicitudes recibidas en el SOEC para la importación de película norteamericana”, Madrid, 13/VII/1956. AGA, SEC 12, caja 66/11843.

⁸⁵⁰ SOEC: “Películas norteamericanas que las casas distribuidoras españolas tienen adquiridas y pueden presentar en la temporada 1956/1957”, Madrid, s.f. AGA, SEC 12, caja 66/11843.

⁸⁵¹ Jack O. Lamont (SIMPP) a Calderón, París, 18/VIII/1956. AGA, SEC 12, caja 66/11843.

⁸⁵² AGA, SEC 12, caja 66/11843.* Habría que sumar 21 licencias más concretadas en los últimos meses de 1957.

⁸⁵³ *Primer Plano*, n.ºs 769 (10/VII/1955) y 772 (24/VII/1955). Los miembros más destacados de la SIMPP a esas alturas eran Disney, Selznick, Goldwyn, Wanger, Geo Bagnall, Alperson, Jules Levy, James

representación norteamericana fue salvada en último instante por "An Streetcar Named Desire" (Warner, 1951), cinta de 5 años de antigüedad presentada fuera de concurso por una distribuidora española. Ninguna estrella americana se dejó ver por el Paseo de la Concha en ambas ediciones, privando al evento del atractivo internacional que el régimen deseaba. Era un pequeño precio que el gobierno parecía dispuesto a pagar. Además, cambios internos en la estructura de la FIAPF abrieron las puertas para recuperar la categoría perdida el año siguiente, algo que finalmente ocurrió pese al boicot de la MPEA. Las estrellas del renovado cine europeo comenzaron a paliar la ausencia de actores norteamericanos durante los años que se prolongó el boicot.

***United Artists* y el desembarco de la *runaway production* en España.**

Los años cincuenta fueron la década de la producción independiente en Hollywood. El modelo de los grandes estudios se había venido abajo en la inmediata posguerra debido a una serie de factores económicos (incremento continuo de los costes), judiciales (*Paramount Decree*⁸⁵⁴) y sociales (éxito de la televisión, democratización del acceso a un vehículo particular, etc.). La competencia del nuevo medio fue especialmente impactante al ofrecer gratuitamente al consumidor un tipo de entretenimiento similar al de muchas de las películas producidas hasta entonces. Hollywood no tardó en reaccionar. En el campo del tratamiento temático, dos apuestas parecían las más adecuadas para amarrar al público: la espectacularidad y una mayor carga erótica. La vigilancia del PCA y el puritanismo todavía imperante en la sociedad americana retrasaron una apuesta firme por la segunda de las líneas hasta la década siguiente. La espectacularidad fue pues la principal fórmula mágica con la que hacer frente de manera efectiva a la crisis comercial y la reconversión industrial del sector.

Nasser y Eugene Frenke. Otros independientes ilustres como Robert Rossen o Stanley Kramer también estaban asociados, aunque acostumbraron a trabajar con *United Artists*.

⁸⁵⁴ Sobre los perniciosos efectos del *Paramount Decree* en el modelo industrial del Hollywood "clásico", vid.: BALIO, Tino (ed.): *The American Film Industry*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985 (primera edición 1976) pp. 401-462 y 537-573. Para una visión más positiva de sus efectos sobre la industria, vid. IZOD, John: *Hollywood and the Box Office, 1945-1986*, Hong Kong, Mac Millan Press, 1988.

Exteriores espectaculares, acción trepidante, efectos especiales cada vez más realistas y, como no, cientos de extras, miles a ser posible, arrojando a las estrellas de turno. Todo ello en pantallas de creciente definición y longitud, sin espacio para la nostalgia del blanco y negro, a todo color. La carrera tecnológica fue vertiginosa. De esta época datan formatos como *Cinemascope*, *Cinerama*, *Todd-AO*, *3-Dimensional Natural Vision*, *Vista Visión* o *Panavision*. El resultado fue un nuevo género hollywoodiense, el cine épico de posguerra, que producido en el extranjero, fue capaz de plantar cara con éxito al espectáculo relajado y familiar proporcionado por la televisión⁸⁵⁵.

La nueva apuesta exigía de grandes presupuestos y, por tanto, de un riesgo creciente en cada producción. Los productores independientes aceptaron esos riesgos a cambio de acceso a los inigualables servicios de *marketing* y distribución de las *majors*, esenciales para garantizar la adecuada comercialización de las películas⁸⁵⁶. El nuevo modelo acarreó en paralelo la deslocalización de la producción cinematográfica. La necesidad de limitar las repercusiones de un fracaso comercial impulsó a los independientes a reducir los costes lo máximo posible. La posibilidad de rodar en Europa apareció como una opción atractiva. La existencia de cuantiosos fondos bloqueados en el continente aseguraba el interés de las *majors*, mientras que la enorme disparidad salarial del momento entre Estados Unidos y el viejo continente suponía un considerable ahorro en ese capítulo. Unido a la presencia de profesionales de categoría en varios de esos países significaba mano de obra cualificada a precio de ganga. Por si quedaba alguna duda, los propios gobiernos europeos, interesados en el desbloqueo de los fondos cinematográficos y la generación de divisas y puestos de trabajo, no dudaron en favorecer la producción y coproducción de cine norteamericano⁸⁵⁷. Para disgusto de los sindicatos de Hollywood, las despectivamente calificadas como *runaways productions* proliferaron durante las dos siguientes décadas.

⁸⁵⁵ Ibidem.

⁸⁵⁶ Vid. ROSENDORF, Neal M.: *The Life and Times of Samuel Bronston, Builder of Hollywood in Madrid: A Study in the International Scope and Influence of American Popular Culture*, Harvard University, 2000 (tesis doctoral inédita) pp. 103-104.

⁸⁵⁷ Vid. GUBACK, Thomas: "Les Investments américains dans l'industrie cinématographique européenne", *Cinéthique*, 1970, pp. 33-40; LEV, Peter: *The Euro-American Cinema*, Austin, Texas University Press, 1993.

Gran Bretaña fue el primer gran destino de los independientes de Hollywood en la posguerra. La producción norteamericana en el país databa en realidad de los años treinta, aunque fue ahora cuando despegó definitivamente. Las enormes sumas bloqueadas, las facilidades idiomáticas, la elevada formación de técnicos y artistas locales y la legislación británica propiciaron el desembarco masivo. La extensión del subsidio gubernamental ("Edie Plan") a las coproducciones angloamericanas dio pie a partir de 1951 a clásicos como "Ivanhoe" (*Metro*, 1952), "Bridge On The River Kwai" (*Horizon/Columbia*, 1957) o la serie de James Bond. Italia, primer mercado internacional de Hollywood de habla no inglesa en la posguerra, con otra considerable suma de fondos bloqueados, profesionales y artistas perfectamente cualificados y una variedad paisajística incomparablemente mayor a la que ofrecía Gran Bretaña, se convirtió en el destino estrella durante la segunda mitad de los años cincuenta. "Quo Vadis" (*Metro*, 1951) y "Ben Hur" (*Metro*, 1959) representan quizás los dos ejemplos de mayor éxito. Otros países como Francia y México también acogieron a las producciones independientes norteamericanas durante los cincuenta, pero por motivos de distinta índole esos destinos nunca llegaron a aproximarse en importancia a Gran Bretaña e Italia⁸⁵⁸. Si lo haría España en los sesenta, en buena parte gracias a las satisfactorias experiencias cosechadas en la década anterior.

El rodaje de los exteriores de "Pandora and the Flying Dutchman" (Varios y *Metro*, 1952) en Gerona y Playa de Aro durante la primavera de 1950 supuso el pistoletazo de salida de la producción de Hollywood en España. Con ella se anticiparon varias de las constantes que caracterizaron ese proceso durante la década: primacía de los exteriores; máxima colaboración de las autoridades locales en la producción, incluida participación gratuita de cientos de extras; y gran despliegue periodístico para cubrir la presencia de las estrellas americanas. La llegada de la estelar Ava Gardner supuso en ese sentido todo un regalo publicitario para España. Sus escarceos con el torero Mario Cabré y la consiguiente visita de un celoso Frank Sinatra anticiparon las escenas de persecución periodística que hoy en día se han hecho comunes en España⁸⁵⁹. El

⁸⁵⁸ ROSENDORF, *The Life and Times of Samuel Bronston...*, *op.cit.*, pp. 113-146.

⁸⁵⁹ *Primer Plano*, nºs 497 (23/IV/1950), 500 (14/V/1950), 502 (28/V/1950), 551 (16/V/1951) y 561 (15/VII/1951). MHL, CP, "Films – Pandora and the Flying Dutchman".

régimen, entusiasmado con la repercusión mediática internacional de las conquistas de Ava, no dudó en invitar a la *vamp* a la Feria de Abril de Sevilla por mediación de la Dirección General de Turismo, anticipando la relación que desde el gobierno español se estableció entre la producción cinematográfica y la promoción del turismo norteamericano.

El rodaje había confirmado las enormes posibilidades paisajísticas y climáticas que ofrecía España a la producción cinematográfica. La propia MPEA había puesto la cuestión sobre la mesa en las negociaciones de la primavera de 1950. También entonces, las *majors* se ofrecieron a la producción de documentales turísticos a fin de promover esa actividad, fuente potencial de las divisas que el país necesitaba desesperadamente. Sin embargo, la ausencia de un acuerdo frenó los planes de varios productores hasta anunciarse el convenio de 1952. Para entonces, el gobierno español empezaba a convencerse de la relación entre el turismo norteamericano y la presencia de Hollywood en España⁸⁶⁰. Productores independientes como los hermanos Danziger o Mike Frankovich se aventuraron a explotar las posibilidades que ofrecía la coproducción en el país ibérico. El resultado fueron películas de serie "B" como "Babes in Bagdad" (*Danziger/RKO*, 1952) o "Decameron Nights" (*Frankovich/United Artists*, 1953)⁸⁶¹.

En suma, películas de baja calidad que no aparejaron la presencia en España de grandes estrellas, pero que sí contribuyeron a cimentar la posición del país como destino de la producción cinematográfica norteamericana. Esa presencia fue cubierta por la conversión de España en destino turístico de moda entre las estrellas del séptimo arte. El acercamiento bilateral, los atractivos del país exaltados por Temple Fielding en sus populares guías turísticas y, quizás no menos importante, las bondades del país cantadas por visitantes precoces como Ava Gardner o Rita Hayworth, provocaron un *boom* de visitas "ilustres" en 1953⁸⁶². Ese mismo año, Lara Turner, Susan Hayward, Elisabeth Taylor, Ann Miller, Maureen O'Hara, Dawn Adams, Gene Tierney, Bing Crosby, Gene Kelly, Cornell

⁸⁶⁰ ROSENDORF, "Be el Caudillo's Guest...", *art.cit.*, pp. 382-403.

⁸⁶¹ "H'wood Producers on New Locale Kick: Shooting in Spain", *Variety*, 24/X/1952. MHL, CP, "Locations -Foreign, Spain (-1979)".

⁸⁶² ROSENDORF, "Be el Caudillo's Guest...", *art.cit.*, pp. 393-396.

Wild, Gregory Peck, Tay Garnett, Bob Hope y Orson Welles pasaron unos días en el país. Atento a las buenas perspectivas de negocio y deseoso de respaldar al General Franco por su "lucha contra el comunismo", Conrad Hilton inauguró en Madrid el primer hotel de la cadena en Europa. Gary Cooper ejerció de maestro de ceremonias, capea incluida⁸⁶³.

El acuerdo de noviembre de 1953 mejoró las condiciones para la producción. La creación de las Cuentas "B" y la paz momentánea entre MPEA y gobierno español propiciaron nuevas coproducciones como "That Lady" (varios/Fox, 1955), "Thunderstorm" (Frankovich/United Artists, 1955), "King's Rhapsody" (Everest/United Artists, 1954) o "The Black Knight" (Warwick, 1954). La última de ellas, por cierto, fue la primera de una larga serie posterior que utilizaron el desierto de Almería como escenario. Aquellas coproducciones donde la participación española fue predominante, como fue el caso de "Spanish Affair" (Nomad/CEA/Benito Perojo, 1957), dieron lugar a algunas de las "españoladas" más notables del cine franquista, poniendo en evidencia los límites de la colaboración en esos momentos:

"Spanish Affair" ("Pasión Gitana"), película en GitanoScope, mascullada en inglés andaluz por una serie de conocidos artistas españoles, y realizada en Hollywood y Madrid por el sistema de Co-producción, que en este caso sería de Com-plicitad entre un productor norteamericano y otro español. [...] Un voto de gracias a los editores de la película que con cariñoso cuidado han eliminado, en las ciudades modernas, toda imagen de progreso o contemporaneidad, a fin de destacar bien el guitarreo, la gitanería, las cañas de vino y otras características de la auténtica vida de España⁸⁶⁴.

Pero sin duda la novedad más destacada, la que tuvo mejor acogida en España, fue el anuncio de producción parcial y completa de dos grandes películas en España. El primero de los casos se trató de "Moby Dick" (Metro, 1956), cuyo equipo de rodaje empleó las aguas de Las Palmas de Gran Canaria

⁸⁶³ Para entonces el régimen parecían haber olvidado su participación en la condenada "For Whom the Bell Tolls" (Metro, 1942). Cooper debió quedar encantado del trato recibido, capea incluida (Primer Plano, n^{os} 666 y 667, 18 y 25/VII/1953), puesto que un año más tarde fue uno de los comensales de la cena ofrecida por Jack L. Warner al Embajador español en Estados Unidos.

⁸⁶⁴ Des. n^o 897, José María Alfaro (Embajador de España en Argentina) a Fernando María Castiella y Maiz (Ministro de Asuntos Exteriores): "Estreno Bueno Aires película hispano-norteamericana "Pasión Gitana", Buenos Aires, 10/XII/1957. AMAE, R, legajo 4774/14. La calidad de este tipo de coproducciones fue, por lo general, bastante mediocre. En los círculos cinematográficos del país se las denominó despectivamente como "coproducciones marrón", vid. LÓPEZ, Victoriano, GARCÍA CUEVAS, Antonio y MARTÍN, Miguel A.: *La industria de producción de películas en España*, Madrid, Secretaría General Técnica del Movimiento, 1955, p. 46.

como base de operaciones durante seis semanas, en las que John Huston y Gregory Peck fueron objeto de agasajo por parte de las autoridades locales⁸⁶⁵. La segunda se trató de "Alexander the Great" (*Rossen/United Artists*, 1956), cuyo rodaje comenzó en febrero de 1955. A mediados de ese año, un artículo de la prestigiosa publicación norteamericana *Life* defendía, de manera algo exagerada, que Madrid había sustituido a Roma como principal centro de la actividad cinematográfica en Europa⁸⁶⁶.

United Artists se había convertido en la gran beneficiada por los nuevos vientos que soplaban en Hollywood. No en vano, el nuevo modelo industrial respondía a la estructura que la había diferenciado del resto de las *majors* desde su constitución: la compañía limitaba sus actividades a la distribución, contratando en cada caso sus películas a productores independientes como Robert Rossen. Ahondadas las diferencias con el resto de sus socias en la MPEA, la compañía liderada por Mary Pickford, además de saltarse el boicot, mantuvo la producción de "Alexander" y dio su visto bueno ese mismo año a dos nuevos proyectos en España poco después del anuncio del embargo⁸⁶⁷. La dupla formada por George Ornstein Marañón Moya había orquestado el desembarco.

La alianza entre *United Artists* y el franquismo se tradujo en todo tipo de privilegios tanto para las producciones en curso, como para *CB Films*⁸⁶⁸. En el caso de "Alexander", el Ejército facilitó a precio de saldo miles de tropas, caballos y asesoramiento militar para la recreación de grandes batallas. También dispuso de carta blanca en la elección de localizaciones, entre las que destacó el Palacio Real de Madrid. A su vez, el IEME fue extraordinariamente generoso en el tipo de cambio aplicado a la compra de pesetas bloqueadas, que ascendió a más de 30 millones⁸⁶⁹. A cambio, *United Artists* se comprometió a destinar todos

⁸⁶⁵ *Primer Plano*, nº 744, 16/I/1955.

⁸⁶⁶ "Boom in Spain"; *Life*, 6/VI/1955. MHL, CP, "Locations – Foreign, Spain (-1979)".

⁸⁶⁷ Stan Goldsmith (Director de producción, *Stanley Kramer Productions*) a Torres López, Madrid, 15/IX/1955. AGUN, GMM, Actividad Profesional.

⁸⁶⁸ Casimiro Bori (Director Gerente CB Films) a Orfila, Madrid, 22/III/1956. Orfila a Arburúa, Madrid, 23/II/1956. AGA, SEC 12, caja 66/11843. IEME a Orfila: "Solicitud de C.B. Films para la importación de la película norteamericana 'La vuelta al mundo en 80 días'", Madrid, 16/XI/1956. ABE, IEME-CIN, caja 24.

⁸⁶⁹ "Alexander Band", *The New York Times*, 24/IV/1955; "Alexander Conquers a New World", *This Week Magazine*, 4/IX/1955; "Boy who Took the World", *Life*, 14/XI/1955. MHL, CP, "Locations – Foreign, Spain (-1979)". Como curiosidad cabe destacar que entre el equipo de producción de la película destacaba la presencia de un viejo conocido de la industria cinematográfica española y

sus beneficios bloqueados a la producción y coproducción de películas en territorio nacional⁸⁷⁰. El valor propagandístico y publicitario (pensando en el turismo) de esas producciones y su rentabilización en el conflicto con la MPEA parecía suficiente pago para el régimen.

Las facilidades se repitieron durante el rodaje de varias secuencias de "Around the World in 80 days" (*Todd/ United Artists*, 1957)⁸⁷¹ y la producción de "The Pride and the Passion" (*Kramer/United Artists*, 1957)⁸⁷². Esta última película fue rodada enteramente en España con un presupuesto que ascendió a cerca de 3 millones de dólares, una suma muy importante por entonces. La presencia de tres grandes estrellas como Cary Grant, Frank Sinatra y Sofía Loren, unida a la ambientación de la trama en la Guerra de Independencia española, fueron suficientes para implicar personalmente al dictador español, que no dudó en arropar el proyecto recibiendo al productor y director Stanley Kramer. Anteriormente, eso sí, la tijera censora dio buena cuenta del guión original a fin de que la imagen ofrecida del clero y Ejército español no disgustase al dictador. Kramer accedió a todas ellas, inclusive la inserción de un título inicial glorificando la actuación en la Guerra de la Independencia del pueblo y el Ejército españoles⁸⁷³. Las autoridades españolas le premiaron con autorizaciones para comprar pesetas bloqueadas a unas sumas realmente escandalosas, que llegaron hasta las 60 pesetas/dólar, remarcando así el favoritismo del que se sirvió

los problemas del cine norteamericano en el país: Ted Pahle. Ornstein a Guzmán, Madrid, 1/IX/1954. ABE, IEME-CIN, caja 24.

⁸⁷⁰ Orfila a Iglesias: "Importación de películas americanas", Madrid, 18/V/1956. AITC, GC, caja 5562.

⁸⁷¹ Con escenas que contaron con la participación del conocido y popular matador Luis Miguel Dominguín. *Primer Plano*, nº 800, 12/II/1956. Probablemente fue el hijo del productor y también cineasta Mike Todd Jr. quién recomendó incluir a España como plató de rodaje, país que conoció durante una estancia destinada a filmar las zaragozanas fiestas del Pilar de 1951. Dirección general de Relaciones Culturales (MAE) al Director General de Aduanas, Madrid, 5/X/1951. AMAE, R, legajo 2831/59.

⁸⁷² "An Epic Tale of a Gun", *Life*, 2/II/1957; "Violent Sweep of Warfare in Spain", *Life*, 8/VII/1957; "Kramer Invades Spain", *Los Angeles Times*, 22/VII/1957; "Filming in Spain Is 'Real Crazy'", *Los Angeles Examiner*, 26/VIII/1957; "Stan Kramer Takes 'Pride' in \$3,000,000 Saving Achieved By Shooting Pic In Spain", *Variety*, 28/x/1957. MHL, CP, "Locations – Foreign, Spain (-1979)".

⁸⁷³ Torres López a Goldsmith y Marañón Moya, Madrid, 25/VI/1956. AGUN, GMM, Actividad profesional.

*United Artists*⁸⁷⁴. En total, un mínimo de 80 millones de pesetas fueron desbloqueados para sufragar los gastos de la superproducción.

IV-7) Fondos desbloqueados de las cuentas cinematográficas para la producción de “Alexander the Great” y “The Pride and The Passion”.

“Alexander the Great”		
<i>Universal</i>	Cuenta B	20.000.000,00
<i>Paramount</i>	Cuenta B	6.500.000,00
<i>United Artists</i>	Cuenta B	3.750.000,00
Varias independientes	Cuentas A y B	1.670.213,70
		31.920.213,70
“The Pride and the Passion” *		
<i>Loew’s</i>	Cuenta B	25.500.000,00
<i>Paramount</i>	Cuenta B	23.000.000,00
<i>Warner</i>	Cuenta B	8.000.000,00
<i>United Artists</i>	Cuenta B	4.499.753,59
<i>United Artists</i>	Cuenta A	3.000.000,00
<i>Universal</i>	Cuenta B	1.500.000,00
<i>Selznick</i>	Cuenta B	1.000.000,00
Varias independientes	Cuentas A y B	2.499.742,87
		68.504.496,46
Total desbloqueado:		100.424.710,16

Fuente: IEME a Orfila: “Costes de las películas cuyo rodaje en España ha sido financiado con pesetas bloqueadas”, Madrid, 24/VII/1956⁸⁷⁵.

La prensa liberal norteamericana aprovechó el decepcionante resultado final para reprochar al director y productor sus nuevas amistades, puesto que Kramer incluso se había entrevistado con Franco⁸⁷⁶. Se desconoce cuál fue la opinión de Franco sobre el resultado final, aunque sí sabemos que fue el primer español, como en tantas otras ocasiones, en visionar la cinta:

⁸⁷⁴ Memorando de conversación entre Gunter H. Schiff (Abogado de *Sidney Kramer Productions*) y Rabenold (WE): “Making of Film in Spain by Sidney Kramer Prod.”, Washington D.C., 7/III/1956, NA, RG 59, DF 852.452/3-756.

⁸⁷⁵ AGA, SEC 12, caja 66/11843. * El documento recuerda al informado que había sido autorizado el desbloqueo de otros 17 millones de pesetas para la segunda de las películas, entonces en pleno rodaje, aunque no detalla las cuentas de procedencia.

⁸⁷⁶ “The Current Cinema”, *The New Yorker*, 13/VII/1957. MHL, CP, “Locations – Foreign, Spain (-1979)”. Su entrevista con el dictador fue preparada por Marañón MOya, a quien Kramer había contratado como asesor legal por consejo de Orsntein. AGUN, GMM, Actividad profesional

Tengo mucho gusto en comunicarle que, habiendo dado cuenta a S.E. el Jefe del Estado y Generalísimo de los Ejércitos del deseo de la Productora de la película "Orgullo y Pasión", de ofrecerle la primera copia española de dicha producción para ser visionada por VV.EE., ha tenido a bien aceptarlo y dar su conformidad para que se lleve a efecto⁸⁷⁷.

Los planes de producción de *United Artists* se detuvieron en 1957 ante la negativa del resto de las *majors* a facilitar el acceso a sus pesetas bloqueadas, lo que limitó enormemente las posibilidades de producción. La presencia de los técnicos y profesionales cinematográficos norteamericanos, unidas a los acuerdos de coproducción alcanzados durante ese periodo con las cinematografías europeas debieron tener una considerable influencia en los notables progresos del cine español, del que datan algunos de sus primeros éxitos artísticos ("Bienvenio Mr. Marshall", *UNINCI*, 1953; "Muerte de un ciclista", *Suevia*, 1955; "Calle Mayor", varios, 1956) y comerciales a escala internacional ("Marcelino Pan y Vino", *Chamartín*, 1955)⁸⁷⁸.

Los fondos bloqueados y el programa de alojamiento de las bases militares americanas.

El desbloqueo de los fondos bloqueados creados por los Convenios de 1952 y 1953 fue una prioridad para la MPEA. Los años cincuenta, caracterizados por una fuerte caída considerable de los ingresos de la industria en Estados Unidos paralela a un incremento espectacular de los costes de producción, acentuaron la dependencia del sector de los ingresos obtenidos en el exterior. Las dificultades financieras que habían atravesado los principales estados europeos en la inmediata posguerra comenzaron a remitir durante esa década. Además, el fenómeno de las *runaways* y la posibilidad de invertir los fondos bloqueados en sectores como el naviero o el hotelero permitieron un ritmo satisfactorio de repatriación de beneficios desde buena parte de Europa Occidental. España fue la excepción.

⁸⁷⁷ Fernando Fuentes de Villavicencio (Casa Civil de S.E. el Jefe del Estado y Generalísimo de los Ejércitos) a Marañón Moya, Madrid, 16/VII/1957. AGUN, GMM, Actividad Profesional. La proyección tuvo lugar finalmente el 8 de diciembre de ese año en el Palacio del Pardo.

⁸⁷⁸ Para una aproximación superficial al impacto de las producciones de *United Artists*, vid. HEREDERO, Carlos F.: *Las huellas del tiempo: cine español, 1951-1961*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1993, pp. 108-112; BESAS, Peter: *Behind the Spanish Lens. Spanish Cinema Under Fascism and Democracy*, Denver, Arden Press, 1985, pp. 53-68. Las renovadas relaciones cinematográficas con los países europeos también debieron ser fuente fundamental en el salto de calidad experimentado por el cine español en esta década.

Hasta los años cincuenta, el sistema de financiación de la Embajada y las operaciones de compensación con vino de Jerez o corcho habían contribuido a dar salida a buena parte de los beneficios estancados en España, aunque, sobre todo en el segundo de los casos, el sistema distaba de ser satisfactorio no solo por su dudosa legalidad y nula transparencia, sino también por los tipos de cambio aplicados (que llegaron a sobrepasar las 50 pesetas/dólar). El proceso de acercamiento entre los gobiernos de ambos países y la consiguiente ofensiva diplomática de la MPEA avivaron las esperanzas de regularizar y normalizar de una vez por todas la repatriación de los beneficios. Ya antes de la firma de los convenios bilaterales, Eric Johnston se interesó ante el Embajador James Clement Dunn por la posibilidad de que España fuese incluida dentro del grupo de “most favoured nation” en lo relativo a transferencias y pagos internacionales a individuos y compañías norteamericanas con intereses en el país⁸⁷⁹. La constitución de las Cuentas bloqueadas por los acuerdos cinematográficos y la redacción del *Convenio de Ayuda Económica* de septiembre 1953 parecieron vislumbrar una solución, al estipularse claramente el deber español de establecer una fórmula para las repatriaciones en el periodo de tiempo más breve posible:

f) Concertar lo antes posible un acuerdo con el gobierno de los Estados Unidos de América en el que se reglamente para los nacionales y compañías norteamericanas un sistema de pagos y transferencias internacionales que permita la conversión paulatina de sus saldos acumulados en pesetas⁸⁸⁰.

No obstante, pronto se hizo evidente que el gobierno español no tenía prisas por cumplir su promesa. La considerable suma desbloqueada durante la primera mitad de 1955 gracias a la producción de “Alexander the Great”, pequeñas operaciones de compensación y las transferencias trimestrales acordadas en noviembre de 1953 evitaron que cundiese el nerviosismo. La sensación de relativa satisfacción se esfumó con la ruptura de la “pax cinematográfica”. Entre agosto y de 1955 y finales de 1957, el gobierno español sólo realizó 2 de las 9 transferencias comprometidas:

⁸⁷⁹ Johnston a Dunn, Nueva York, 20/III/1953. NA, RG 84, FSP Madrid, 1953-63 GR 321.3.

⁸⁸⁰ Convenio sobre ayuda económica entre España y los Estados Unidos de América, Madrid, 26/IX/1953. Des. nº A-61, Departamento de Estado a Embajada: “Negotiations pursuant to Article II(1)f of Economic Aid Agreement of September 26, 1953”, Madrid, s.f.. NA, RG 84, FSP Madrid, 1953-63 GR 321.3.

IV-8) Desbloques de 50.000 dólares realizados por el IEME correspondientes a los trimestres anteriores y posteriores al boicot y a fecha de diciembre de 1957.

<i>Trimestre</i>	<i>fecha transferencia</i>	<i>Trimestre</i>	<i>fecha transferencia</i>
Hasta Nov 1953	<i>Ene 1954</i>	Sep a Nov 1955	<i>Ene 1957*</i>
Dic 1953 a Feb 1954	<i>Mar 1954</i>	Dic 1955 a Feb 1956	
Mar a May 1954	<i>Sep 1954</i>	Mar a May 1956	-
Jun a Ago 1954	<i>Dic 1954</i>	Jun a Ago 1956	-
Sep a Nov 1954	<i>Abr 1955</i>	Sep a Nov 1956	-
Dic 1954 a Feb 1955	<i>May 1955</i>	Dic 1956 a Feb 1957	-
Mar a May 1955	<i>Sep 1955*</i>	Mar a May 1957	-
Jun a Ago 1955		Jun a Ago 1957	-
		Sep a Nov 1957	-
Total transferido:	400.000 dólares	Total transferido:	100.000 dólares
Total pendiente:	0	Total pendiente:	350.000 dólares

Fuente: SOEC a Ullastres: "Cesión de dólares a la M.P.A. con cargo a las cuentas 'A'", Madrid, 9/XII/1957⁸⁸¹.

Como era de esperar, y tras consumarse el rodaje de "The Pride and the Passion", las *majors* se negaron a facilitar sus pesetas bloqueadas a *United Artists* a fin de reforzar su posición negociadora, conscientes del interés político y económico que la producción norteamericana en España suscitaba al régimen franquista. Sin gastos que cubrir, las cuentas volvieron a crecer rápidamente. A finales de 1956 sobrepasaron los 300 millones de pesetas, de los cuales prácticamente la mitad debían ser repatriados a Estados Unidos:

⁸⁸¹ AGA, SEC 12, caja 66/11843. * En un solo pago de 100.000 dólares.

IV-9) Saldos en pesetas de las Cuentas A y B a nombre de productores norteamericanos a mediados de 1955 y 1956.

		Cuenta "A"	Cuenta "B"			Cuenta "A"	Cuenta "B"
<i>Loew's*</i>	31/VIII/1955	34.452.124,09	50.575.121,34	22/VI/1956		46.918.981,50	44.830.638,00
<i>20th Fox</i>	27/VIII/1955	18.526.849,68	32.234.511,76	22/VI/1956		28.874.055,52	43.785.055,88
<i>Paramount</i>	3/IX/1955	16.427.606,62	18.906.014,81	22/VI/1956		25.139.320,77	23.555.529,14
<i>Warner*</i>	28/V/1955	10.032.650,10	17.479.360,69	22/VI/1956		15.491.825,25	23.354.541,94
<i>Universal</i>	27/VIII/1955	6.977.482,39	1.420.836,43	22/VI/1956		11.105.349,11	1.310.417,12
<i>RKO</i>	3/IX/1955	5.167.830,78	8.904.340,53	22/VI/1956		8.064.591,41	6.268.042,50
<i>Columbia</i>	28/V/1955	5.809.080,50	9.019.867,83	22/VI/1956		1.027.461,32	1.917.092,64
<i>Uni. Artists</i>	27/VIII/1955	3.744.360,65	837.264,78	22/VI/1956		5.935.326,10	6.530.576,85
<i>Republic</i>	31/VIII/1955	927.420,58	1.114.481,82	22/VI/1956		1.452.601,99	1.316.334,56
<i>Selznik</i>	31/VIII/1955	347.631,96	686.078,76	22/VI/1956		439.870,47	824.421,51
<i>otras</i>	-	-	-	22/VI/1956		954.179,17	1.431.268,76
Subtotal:		102.403.047,30	141.077.878,70			145.403.562,61	154.149.726,66
Total:		243.480.926,00				299.553.289,27	

Fuente: "Situación cuentas películas norteamericanas", Madrid, XII/1955⁸⁸².

Las bases militares que Estados Unidos construía en suelo español en cumplimiento del convenio de "Mutua Defensa" de septiembre de 1953 presentaron una nueva posibilidad al desbloqueo de esos fondos. La necesidad de construir viviendas suficientes para el personal civil y militar norteamericano y sus familias, así como el suministro de fondos en divisa española para sus gastos de estancia, requería de una inversión importante así como de un flujo continuo de pesetas que el gobierno norteamericano pretendía fuese lo más reducido posible. Con ello en mente y tras confirmarse una petición formal por parte de la misión norteamericana en España para la activación de la famosa cláusula "f" del artículo segundo del *Convenio de Ayuda Económica*⁸⁸³, una imaginativa oferta llegó a los despachos del Departamento de Estado a mediados de julio. La

⁸⁸² AMAE, R, legajo 4299/3. "Situación a día de hoy en las cuentas de fondos de casas americanas por rendimientos de películas", Madrid, 22/VI/1956. AGA, SEC 12, caja 66/11843.

⁸⁸³ Office of Coordination Board (OCB): "Progress Report on Spain (NSC 5418/1)", Washington D.C., 8/XII/1955, p. 2. NA, RG 59, entry 1586, box 32. El OCB fue creado en septiembre de 1953 (un mes después de la creación de la USIA) como foro interdepartamental de coordinación de la estrategia "psicológica" (propaganda e inteligencia) introducida por la Administración Eisenhower. En sus reuniones tenían voz y voto los Departamentos de Estado, Defensa y Tesoro, así como la FOA/ICA, la USIA y la CIA.

Association of Real State Boards planteaba la posibilidad de invertir los fondos bloqueados a particulares en la construcción de los alojamientos y el suministro de pesetas al personal norteamericano⁸⁸⁴. El gobierno pagaría en dólares por los alquileres y la compra de pesetas destinadas a su personal a un tipo de cambio favorable, permitiendo así un ahorro notable a las arcas del Estado y la repatriación de una parte considerable de los beneficios de los titulares de las cuentas:

The holders of blocked pesetas would invest them in the construction of dependent's housing in the vicinity of U.S. facilities in Spain. The U.S. Air Force in turn would pay rent for these quarters, amortizing the original investment over a period of as many as ten years. Since the payment by the Air Force would be in dollars, the owners of the blocked pesetas would be enabled in the long run to convert their blocked pesetas into U.S. currency. The Air Force would acquire dependent's housing at a saving. The scheme would not involve the direct purchase of blocked pesetas by the U.S. Government, and so should not run into any objections from the Treasury Department⁸⁸⁵.

La oferta fijaba el tipo de cambio aplicable en 55 pesetas/dólar, cifra sensiblemente superior a la cotización real –que no oficial– de la moneda española⁸⁸⁶. Los oferentes afirmaban haber entrado en contacto con varias de las firmas implicadas, que parecieron interesadas en estudiar la posibilidad. Entre ellas gigantes como *General Motors, Ford Motor, Standard Oil, Cal-Tex, Central Public Utilities, Worthington Pump, International Business Machines, Socony Vacuum, International General Electric, Internacional Telephone and Telegraph Company, H. J. Heinz* o *Eastman Kodak*. Según los datos manejados por el oferente, entre todas ellas sumaban unos 15 millones de dólares bloqueados, aunque se estimaba que podría haber disponibles al menos otros 8 millones de dólares a nombre de firmas como *General Tire, Goodrich Tire, Hilton Hotels, Radio Corporation of America, Singer* o *Westinghouse*. Curiosamente, no se hacía

⁸⁸⁴ Ellwood M. Rabenold Jr. (WE) a Clarence S. Gulick, (*French and Iberian Affaires*, WE): "Proposal to Use Blocked Pesetas for Military Housing", Washington D.C., 5/VII/1955. Anexo al Memorando de conversación entre Hand, Goldstein (Departamento de Estado), Sproles (Departamento de Estado) y Amos Hiatt (MPAA): "Remittance of Blocked Balances Belonging to Motion Picture Companies in Various Countries", Washington D.C., 28/IX/1955. NA, RG 59, DF 811.452/9-2855.

⁸⁸⁵ Memorando de Conversación entre Herbert U. Nelson (Vicepresidente ejecutivo de la *National Association of Real Estate Boards*) y Rabenold, Washington D.C., 10/VIII/1955. NA, RG 59, DF 611.52231/8-1055.

⁸⁸⁶ Esa cotización real se continuó fijando a partir del tipo de cambio aplicado en la Bolsa de Tánger. Para el periodo 1953/1956, éste osciló entre las 42 y las 46 pesetas/dólar. CARRERAS y TAFUNELL, *Estadísticas Históricas de España, op.cit.*, pp. 704-705. La cotización oficial se mantuvo en las 10,95 pesetas/dólar hasta la devaluación forzosa provocada por el Plan de Estabilización de finales de 1959, cuando ascendió hasta las 60,25 pesetas/dólar.

mención de las cuentas cinematográficas, probablemente por el conflicto en ciernes entre la industria y el gobierno español.

La MPEA no tenía intención alguna de ser ignorada, especialmente tras decretar un embargo de ventas sobre ese mercado, decisión que acarrearía como previsible daño colateral el freno de los desbloques vía rodajes y la previsible negativa española a autorizar nuevas operaciones de compensación. Con las dos principales vías de repatriación a punto de cerrarse, la posibilidad de ligar sus beneficios a la misión militar norteamericana aparecía como la mejor fórmula de buscar una salida a sus fondos y sortear, al mismo tiempo, la beligerancia española. A finales de septiembre de 1955 la corporación planteó una ambiciosa oferta en el Departamento de Estado: las compañías cinematográficas ponían a disposición de su gobierno la compra de sus beneficios bloqueados en hasta 10 países distintos. La financiación de las viviendas destinadas a las bases militares y los gastos del personal norteamericano en España servirían de proyecto piloto⁸⁸⁷. El representante de la corporación informó de la inmediata disponibilidad de los más de 200 millones pesetas que sus representadas tenían congelados en el país, unos 5 millones de dólares al cambio vigente en la Bolsa de Tánger (43,16 pesetas/dólar).

La réplica de Washington no fue demasiado alentadora. Aunque garantizaba estudiar la situación con mayor detenimiento, la respuesta inicial fue negativa, sustentada sobre dos argumentos de peso: primero, que el gobierno debía dar salida a sus propios fondos bloqueados; y segundo, que en caso de proceder a una fórmula similar no podía discriminar (como sí había hecho durante la II Guerra Mundial) entre los titulares de fondos bloqueados. El Departamento de Estado, en cambio, sí admitía la posibilidad de que las compañías cinematográficas y cualquier otro titular llegasen a acuerdos de ese tipo con las autoridades locales. Sin embargo, como se hizo notar al representante de la MPEA, el conflicto entre la corporación y el gobierno español no alentaba a albergar esperanzas en ese sentido⁸⁸⁸.

⁸⁸⁷ "Remittance of Blocked Balances Belonging to Motion Picture Companies...", *doc.cit.*, pp. 1-2. El resto de países eran Italia, Francia, Finlandia, Noruega, Japón, Indonesia, Filipinas, Argentina y Chile.

⁸⁸⁸ *Ibid*, p. 2.

Poco antes del rechazo dado a la oferta de la industria cinematográfica, la misión norteamericana en Madrid realizó una petición formal al gobierno español para que, atendiendo al espíritu de la manida cláusula del *Convenio de Ayuda Económica*, se implementara una fórmula para la obtención de pesetas destinadas al personal norteamericano en el país⁸⁸⁹. A finales de año, la misión norteamericana se mostraba ya abiertamente favorable a la utilización de los fondos bloqueados a particulares para financiar el programa de alojamiento, por lo que solicitó autorización al Departamento de Estado para negociar con los españoles una suma de hasta 14 millones de dólares⁸⁹⁰.

Con el visto bueno de Washington, la misión negoció a través del *Banco Urquijo*, canal habitual de los intereses norteamericanos, la constitución de la sociedad constructora que debía hacerse con los fondos bloqueados. El grupo financiero finalmente constituido contaba entre sus miembros a las principales instituciones bancarias del país, garantizando así su solvencia. En febrero de 1956, este grupo solicitó permiso para hacerse con 300 millones de pesetas pertenecientes a titulares norteamericanos de cuentas bloqueadas, de manera proporcional a las sumas disponibles, así como los avales necesarios para garantizar a esos titulares el reembolso en dólares de un 95% de las rentas generadas durante los 7 primeros años de explotación de las más de 1.500 viviendas programadas⁸⁹¹.

Mientras se esperaba el visto bueno del Ministro Arburúa⁸⁹², un viejo conocido de las operaciones financieras relacionadas con los intereses cinematográficos norteamericanos en España apareció en escena. Alfred W. Barth, arquitecto del sistema de financiación de la Embajada entre 1943 y 1945,

⁸⁸⁹ "Progress Report on Spain (NSC 5418/1)", *doc.cit.*, p. 3.

⁸⁹⁰ "Economic Problems with Spain", *doc.cit.*, p. 1.

⁸⁹¹ Banco Urquijo a Arburúa: "Nota para el Sr. Ministro de Comercio sobre la Construcción de Viviendas para el personal norteamericano con destino en las nuevas bases aéreas", Madrid, 6/II/1956, pp. 3-4. AITC, GTMC, 1953-80, caja 301. *Viviendas Hispano-Americanas S.A.* integraba a los *Bancos Aragón, Bilbao, Exterior, Hispano Americano, Ibérico, Mercantil, Urquijo y Vizcaya*. Las empresas *El Pinar de los Reyes* y *Grupo Financiero Sevilla-Jerez* presupuestaron gastos para la construcción de un total de 1.545 viviendas repartidas entre Torrejón de Ardoz, Zaragoza, Rota y Morón.

⁸⁹² Rubottom a Arburúa, Madrid, 4/IV/1958; y anexo, Mayor General A. W. Kissner (*Joint U.S. Military Assistance and Advisory Group*) a Director del Instituto Nacional de la Vivienda: "Problemas que se derivan del programa de viviendas con renta garantizada", Madrid, s.f. (III/1956). NA, RG 84, FSP Madrid, 1953-63 GR 321.3 Blocked Pesetas.

intermediario de operaciones de compensación en la inmediata posguerra y ahora vicepresidente y encargado del área internacional del *Chase Manhattan Bank*, apareció con una oferta bajo el brazo en el Departamento de Estado. Tras su última visita a España, Barth puso a disposición del gobierno norteamericano los más de 290 millones de pesetas que las compañías cinematográficas tenían bloqueadas en el país, ofreciendo un tipo de cambio más beneficioso al barajado en las negociaciones oficiales⁸⁹³. El hecho de que la oferta fuese difícilmente tolerada por el Gobierno española (por el favorable tipo de cambio aplicado y el conflicto con la MPEA), añadido a que se limitase a los gastos del personal, provocó el rechazo de la Embajada:

Barth proposals to sell pesetas at the 46 rate would limited to personnel in Spain for their own personal expenses and overlook the standard [Department of] Treasury position that the official rate should [not] be as favourable. Also, I believe his blocked pesetas would come mainly from one source, movies, where the rate seems to be of no concern, and would tend to leave out the other holders. Barth's proposal to convert blocked pesetas at 50 or above...has won him no friends from the group of serious firms holding blocked pesetas⁸⁹⁴.

En mayo, el gobierno español y la misión norteamericana alcanzaron un principio de acuerdo en el que se fijaba el tipo de cambio aplicable en 42,5 pesetas/dólar⁸⁹⁵. Para septiembre se estableció finalmente la forma de realización de las operaciones y sus beneficiarios⁸⁹⁶. Aunque no hemos podido acceder a su relación, la documentación parece indicar que las firmas cinematográficas quedaron finalmente excluidas del acuerdo⁸⁹⁷. Los movimientos de la MPEA a lo largo de 1957 para intentar desbloquear sus fondos a través de la

⁸⁹³ Barth a Rubottom, Nueva York, 23/III/1956 y 4/II/1956. Anexas a Des. n° 1163, Rubottom al Departamento de Estado: "Blocked Pesetas and U.S. Military Housing", Madrid, 17/IV/1956. Memorando de conversación entre Barth, Jones, Merchant (Departamento de Estado), Beigel (WE) y Van Dyke (ICA): "Spanish Situation", Washington D.C., 6/IV/1956. Anexo a Jones a Rubottom, Washington D.C., 6/IV/1956. NA, RG 84, FSP Madrid, 1953-63 GR 321.3 Blocked Pesetas.

⁸⁹⁴ Rubottom a Jones, Madrid, 20/IV/1956. NA, RG 84, FSP Madrid, 1953-63 GR 321.3 Blocked Pesetas.

⁸⁹⁵ Kissner a Iglesias, Madrid, 27/VI/1956. Anexa a Byington a Herbert T. Thompson (WE), Madrid, 24/VII/1956. NA, RG 84, FSP Madrid, 1953-63 GR 321.3 Blocked Pesetas.

⁸⁹⁶ Des. A-55, Departamentos de Estado y Tesoro a la Embajada en España: "Procedure for Requisitioning Spanish Pesetas Allocated to the Secretary of Defense for Family Housing", Washington D.C., 20/IX/1956. NA, RG 84, FSP Madrid, 1953-63 GR 321.3 Blocked Pesetas. OCB: "Progress Report on 'U.S. Policy toward Spain' (NSC 5418/1)", Washington D.C., 5/X/1956, p. 5. NA, RG 59, entry 1586, box 32.

⁸⁹⁷ Así por ejemplo, sólo un año más tarde, el Agregado Comercial transmitía al Departamento de Estado como uno de los intermediarios implicados en las operaciones le había confesado sus crecientes problemas para acceder a nuevos fondos "...since he could not touch the motion picture peseta accounts". Sharp a Hitchcock (?) y Aldrich, Madrid, 11/IV/1957. NA, RG 84, FSP Madrid, 1953-63 GR 321.3 Blocked Pesetas.

posible inversión de compañías alemanas en el sector naviero parecen confirmar esta hipótesis. Lo cierto es que el enconamiento del conflicto entre la MPEA y el gobierno español parecía imposibilitar cualquier gesto del gobierno español en ese frente. A este respecto, es de destacar la exclusión de las películas cinematográficas como beneficiarias del acuerdo alcanzado entre ambos países para aplicar el IMPG a finales de 1956. Para finales de 1957, en Hollywood comenzaban a convencerse de que el embargo declarado dos años antes había sido una decisión equivocada.

Los apuros de la MPEA y el éxito del cine europeo.

El embargo de la MPEA volvió a merecer la consideración de la Embajada como uno de los principales problemas en las relaciones bilaterales en su informe anual de finales de 1956⁸⁹⁸. Ciertamente, las posiciones parecían más lejanas que nunca. El nombramiento de Alberto Ullastres como Ministro de Comercio en el mes de febrero contribuyó a extender el pesimismo en la MPEA. Su pasado en el consejo directivo de *DIPENFA* no era, desde luego, la mejor carta de presentación ante la corporación. Pese a ello, la corporación intentó buscar un acuerdo nuevamente. En esta ocasión, no dudó en solicitar el apoyo del Departamento de Estado, que ante el enquistamiento del conflicto, accedió a colaborar⁸⁹⁹.

Lodge no tardó en satisfacer las órdenes del Departamento. El Embajador sacó el tema a relucir en su primera entrevista oficial con Ullastres, celebrada días antes de su toma de posición. Ante la pasividad del nuevo Ministro frente al problema, Lodge insistió de nuevo a principios de marzo, en esta ocasión subrayando las posibles repercusiones que la prolongación del conflicto podía acarrear en las relaciones bilaterales:

He [el Embajador] had mentioned the motion picture difficulty because it had reached a point where it was causing considerable irritation, irritation

⁸⁹⁸ Des. nº 702, Richard A. Johnston (Consejero de la Embajada) al Departamento de Estado: "Spanish Foreign Relations in 1956", 4/1/1957, p. 5. NA, RG 59, DF 652.00/1-457.

⁸⁹⁹ "Distribution of American Motion Pictures in Spain", *doc.cit.*, pp. 2-3.

which it was feared might find expression in the Congress, where, the Ambassador pointed out, Spain has many friends⁹⁰⁰.

Ante la implicación de la Embajada, Ullastres accedió a entrevistarse con Baldwin y el Agregado Comercial de la legación pocos días más tarde⁹⁰¹. Aconsejado por Marañón Moya y a fin de evitar errores pasados, ese mismo mes Lodge entabló conversaciones sobre el asunto con Arias Salgado e incluso con el Almirante Carrero Blanco⁹⁰². Fruto de esos contactos, el gobierno español consintió estudiar una nueva oferta de la MPEA, recibida por Ullastres a finales de mes⁹⁰³. La posibilidad de un acuerdo hizo saltar las alarmas en aquellos sectores que se habían visto beneficiados por el boicot.

La nueva ofensiva de la MPEA no pasó desapercibida a la SIMPP. Para disgusto de las *majors* y coincidiendo con la presencia de Baldwin en Madrid, los independientes enviaron por primera vez un negociador a España. Su objetivo era triple: forzar la neutralidad de la Embajada ante la escenificación de dos posiciones distintas en la industria norteamericana; debilitar así la posición negociadora de la MPEA; e intentar, de paso, cerrar un acuerdo global o parcial con el gobierno o las distribuidoras españolas. Con Jack Lamont alojado en el Palace y Baldwin en el Ritz, es decir a menos de trescientos metros el uno del otro, las idas y venidas de representantes españoles entre ambos hoteles debieron rozar el esperpento. Así lo entendió el corresponsal de *Variety*, que ante el comportamiento desleal y las acusaciones mutuas de las partes, incluidas protesta formal de Johnston ante Arnall, optó por describir la situación como una "guerra civil americana", sólo que en esta ocasión, el escenario era Madrid⁹⁰⁴.

Los movimientos de la MPEA llevaron nuevamente a la agitación de la industria cinematográfica española. Productores y distribuidores, apoyados por DGCT y SNE, fueron contundentes en su oposición a cualquier tipo de acuerdo con las *majors*. Sus argumentos fueron desde la supuesta debilidad de la

⁹⁰⁰ Des. nº 1057, Aldrich al Departamento de Estado: "Conversation between the Ambassador and Minister of Commerce don Alberto ULLASTRES Calvo on Monday, March 11. Mission Director Aldrich was also present", Madrid, 26/III/1957. NA, RG 59, 852.452/3-2657.

⁹⁰¹ Tels. nºs 989 y 1005, Ullastres al Secretario de Estado, Madrid, 28/I/1957 y 15/III/1957. NA, RG 59, DF 852.452/1-2857 y 3-1557.

⁹⁰² Tels. nºs 1031 y 1039, Ullastres al Secretario de Estado, Madrid, 22/III/1957 y 25/III/1957. NA, RG 59, DF 852.452/3-2257 y 3-2557.

⁹⁰³ Baldwin a Ullastres, Madrid, 30/III/1957. AGA, SEC 12, caja 66/11843.

⁹⁰⁴ "American Civil War in Spain", *Variety*, 3/IV/1957. Traducción en AGA, SEC 12, caja 66/11843.

corporación hasta el optimismo por la situación del sector tras casi dos años de boicot:

Sabemos que nuevamente se encuentran en Madrid los delegados de la M.P.A., con el proyecto de forzar a todo trance la firma del convenio con nuestro país, que tan necesario les resulta en momentos en que empieza a agrietárseles muy seriamente la unidad de su bloque. La industria española estima que los momentos más difíciles ya han sido vencidos y que, por tanto, no hay razón alguna para transigir. Consideramos que la M.P.A. no solamente no tiene carácter oficial o entronque directo con el Estado americano en sus visitas a España, sino que es una organización contraria a las leyes de su país, que condena el monopolio o *trust* comercial y que, por tanto, sus contactos deben ser en todo caso con la industria privada española⁹⁰⁵.

Pese a la irrupción del SIMPP, la MPEA mantuvo el apoyo de la Embajada durante la primavera, lo que forzó a la delegación española a ofrecer una salida temporal al conflicto ofertando 30 permisos de importación destinados a las filiales, así como a retomar las negociaciones en septiembre de ese mismo año⁹⁰⁶. La MPEA, obstinada en la derogación del "4x1" y la necesidad de un acuerdo global y por el plazo mínimo de un año, rechazó el acuerdo.

Johnston comenzó a perder la paciencia. La corporación no estaba acostumbrada a ceder, y con la atención de otros gobiernos europeos fijada en la resolución de los conflictos en Dinamarca y España, la MPEA no se podía permitir dar un paso atrás. El 13 de junio de 1957, la Junta de Directores de la corporación ratificó unánimemente el embargo de ventas a España⁹⁰⁷. Fue la manera de responder a la invitación recibida por Johnston para acudir al Festival de San Sebastián, que había recuperado la máxima categoría gracias al apoyo de los representantes europeos en la FIAPF⁹⁰⁸. En esa reunión, las *majors* acordaron poner fin a toda posibilidad de utilización de sus pesetas bloqueadas en producciones norteamericanas mientras durase el embargo, así como buscar nuevas vías de desbloqueo de esos fondos mediante su venta a un grupo

⁹⁰⁵ "Intentos de nuevo convenio por parte de la M.P.A.", *doc.cit.*, pp. 3 y 4.

⁹⁰⁶ Des. nº A-244, Departamento de Estado a la Embajada, Washington D.C., 8/V/1957. NA, RG 59, DF 852.452/3-2557. Nota SOEC, Madrid, 25/V/1957. AGA, SEC 12, caja 66/11843.

⁹⁰⁷ Memorando de conversación entre Griffith Johnson Y Colton: "Motion Picture Developments in Spain and the United Kingdom", Washington D.C., 14/VI/1957. NA, RG 59, DF 852.452/6-1457.

⁹⁰⁸ José María de Areilza (Embajador de España en Estados Unidos) a Dirección General de Relaciones Culturales (Ministerio de Asuntos Exteriores), Washington D.C., 11/VI/1957. AMAE, R, legajo 5312/34.

empresarial alemán interesado en invertir esas pesetas en la industria naviera española⁹⁰⁹.

Con las negociaciones suspendidas por enésima vez, los distribuidores españoles buscaron un golpe de efecto. Seis de las principales empresas del sector lideradas por DIPENFA e HISPAMEX impulsaron la creación de una "Central de Compras". La intención era viajar a Estados Unidos con el objeto de negociar directamente con productoras norteamericanas la compra de derechos de explotación en nombre de sus representadas⁹¹⁰. La aparente buena acogida de la idea en el MC alimentó, más si cabe, las suspicacias sobre la neutralidad de Ullastres. La MPEA volvió a solicitar la intervención de la Embajada, ahora en unos términos que dejaban entrever cierta desesperación:

Mr. Johnson stated that in the past he had agreed with a line of reasoning which postulated that only major pressure by the U.S. Government would be successful in obtaining a Spanish agreement and that such pressure was inappropriate in Spanish American relations. However, he now feels that the precedent for Italy, France, etc., is so vital that he is inclined to change his previous viewpoint and urge that the United States Government make this a major issue⁹¹¹.

El nombramiento de Jaime Alba como Ministro Consejero de la Embajada española en Washington D.C. fue aprovechado por la MPEA para buscar una mayor implicación en las negociaciones del MAE, tradicionalmente partidario del entendimiento con la coporación⁹¹². A la espera de resultados en ese frente, la posición de las *majors* seguía debilitándose. Con las filiales próximas a la bancarrota y los contactos informales mantenidos entre Enrique Aguilar (Universal) y Agustí (CB Films) sin producir resultados satisfactorios⁹¹³, Griffith Johnson viajó a España en un último intento por obtener un compromiso por parte de Ullastres.

⁹⁰⁹ Des. nº 50, Frederick Sharp III (Agregado comercial de la Embajada) al Departamento de Estado: "Motion Picture Export Association of American Negotiations with the Spanish Government", Madrid, 15/VII/1957. NA, RG 59, DF 852.452/7-1557. MPEA y SIMPP desbloquearon buena parte de sus fondos en Italia mediante la inversión en la industria hotelera e naviera del país, posibilidad recogida en el convenio alcanzado entre MPEA y ANICA de 1954. IEME: "Convenio entre la MPEA y la ANICA de 30 de junio de 1954", Madrid, s.f. (1954). ABE, IEME-CIN, caja 3.

⁹¹⁰ *Bengala Films, Exclusivas Floralva, CEA, DIPENFA-Filmmayer, HISPAMEX y PROCINES* a Orfila, Madrid, 12/VIII/1957. AGA, SEC 12, caja 66/11843.

⁹¹¹ Memorando de conversación entre Griffith Johnson y Colton: "Motion Pictures Developments in Denmark, Germany and Spain", Washington D.C., 12/VIII/1957, p. 2. NA, RG 59, DF 800.452/8-1257.

⁹¹² Griffith Johnson a Alba, Washington D.C., 13/IX/1957. AGA, SEC 10, caja 54/12668.

⁹¹³ Agustí a Orfila, Madrid, 20/VIII/1957. AGA, SEC 12, caja 66/11843.

Sin embargo, el nuevo inquilino del MC, a diferencia de sus antecesores, no daba muestras de buscar una salida. La Embajada incluso extendió las reservas sobre el eventual conflicto de intereses del Ministro de Comercio a otros dos miembros del gabinete, que supuestamente, también habrían formado parte de DIPENFA (la pertenencia al Opus Dei de todos ellos motivó posteriores teorías conspirativas sobre el papel de la congregación en los problemas de la MPEA). En todo caso, lo que tenía claro la legación es que la posición de la MPEA era desesperada:

...it appears that the M.P.E.A.A. has exhausted its negotiating resources, and is no longer in a position to pursue its needs effectively. The "4 to 1" specification, on which the M.P.E.A.A. had originally abandoned negotiations, is no longer at issue, and the M.P.E.A.A. is almost in the position of having to accept whatever accord the Spanish will offer them – if they will agree to any accord at all. ...it is a matter of survival for the Spanish affiliates, who must import or go out of business. They see in the continued Spanish intransigence a deliberate intent to accomplish just that – to drive them out of business. [...] In view of the history of the negotiations, there seems to be little ground for assurance that it will prove possible to obtain an agreement on the same basis as heretofore⁹¹⁴.

Para complicar más las cosas a la MPEA, ese mismo año *Universal* vendió el 100% de las participaciones de su filial a intereses españoles, siguiendo así los pasos de *Radio* un año antes y reduciendo el número de filiales a 5. La nueva *Universal Española* no tardaría en sumarse a la estrategia liderada por *CB Films*.

En todo 1957 apenas se estrenaron en España 43 películas norteamericanas, cifra que recordaba a los inicios de la II Guerra Mundial. La inmensa mayoría de esos títulos correspondieron a cintas de productoras independientes, *United Artists* y *Republic*. En paralelo, la presencia del cine europeo en el mercado se incrementó de manera sustancial, especialmente del cine francés e italiano. Ambos países renovaron y ampliaron los acuerdos de 1955 durante los años siguientes, sirviéndose de la necesidad española por llenar las carteleras para mejorar las condiciones de exportación y repatriación de beneficios de sus películas. La documentación demuestra como la declaración

⁹¹⁴ Des. nº 364, Waters al Departamento de Estado: "Motion Picture Association of America: Distribution of American Films in Spain", Madrid, 14/XI/1957, pp. 2 y 3. NA, RG 59, DF 852.452/11-1457.

del boicot por parte de la MPEA fue interpretada como la gran oportunidad que estaban esperando las cinematografías europeas⁹¹⁵.

Las películas británicas continuaron entrando en el país sin precisar ningún acuerdo concreto, al estar incluidas en los convenios comerciales entre ambos países. Aunque su número no se incrementó en exceso (el máximo de importaciones anuales estaba limitado a 15), su presencia fue especialmente importante debido a que muchas de ellas habían sido parcial o principalmente financiadas por la industria norteamericana, permitiendo así la entrada de productos de mayor atractivo comercial que el resto de la producción europea. España firmó en este momento su primer acuerdo cinematográfico con Alemania Federal, el 22 de abril de 1956. Por primera vez en mucho tiempo, el número de películas europeas en pantalla superó ampliamente a las norteamericanas durante un periodo sostenido en el tiempo. El distanciamiento político con Argentina y la insatisfactoria implementación de los acuerdos cinematográficos alcanzados con ese país y la industria mexicana en los años cuarenta y principios de los cincuenta impidieron un aprovechamiento similar del boicot por parte del cine latinoamericano⁹¹⁶, aunque la sed de cintas del mercado español garantizó su permanencia en las carteleras españolas. Todo parecía conspirar contra la MPEA.

IV-10) Nacionalidad de las películas de largo metraje estrenadas en Madrid, 1955/1957.

	americana	británica	italiana	mexicana	francesa	otra*	total
1955	117	24	14	18	6	86	265
1956	66	18	36	22	8	97	247
1957	43	35	26	19	19	104	246

Fuente: DEL VALLE, Ramón (dir.): *Anuario español de cinematografía, 1955-1962*, Madrid, SNE, 1962, pp. 683-685⁹¹⁷.

⁹¹⁵ LIOGIER, *Le cinéma français en Espagne...*, op.cit., pp. 235-238.

⁹¹⁶ Para el perenne estado de conflictividad con las industrias argentina y mexicana durante la segunda mitad de los cincuenta, véase la documentación contenida en AITC, GC, caja 5564.

⁹¹⁷ *Se incluyen aquí a las coproducciones, en su mayor parte europeas, y a las películas españolas, cuyas cifras oscilaron entre las 39 de 1955 y las 48 de 1956. 6 de las coproducciones estrenadas en 1956 y 4 de las estrenadas en 1957 eran parcialmente norteamericanas.

IV-11) Producciones y coproducciones españolas, 1951/1960.

	total	producciones	coproducciones
1951	41	36	5
1952	41	34	7
1953	43	36	7
1954	69	56	13
1955	56	49	7
1956	75	53	22
1957	72	50	22
1958	75	51	24
1959	68	51	17
1960	73	55	18

Fuente: DEL VALLE, *Anuario español...*, op.cit., 319-333⁹¹⁸.

4.2.3. ¿Un conflicto sin solución?

Entre 1958 y 1960 iban a ensayarse los últimos intentos bilaterales de buscar una salida negociada al ya largo conflicto entre la MPEA y el gobierno español. El levantamiento del boicot, el Acuerdo de 1959 y el retorno de las producciones de Hollywood parecieron abrir una nueva época. Fue un espejismo. Esfumada la coyuntura bilateral que había permitido a la corporación norteamericana recuperar terreno, el gobierno español volvió a la política de confrontación planteada desde la DGCT. En esta ocasión, la MPEA desechó recurrir a medidas drásticas y confió en los efectos liberalizadores, que a medio y largo plazo, debería tener sobre la política cinematográfica española el ingreso del país en la OECE/OCDE.

El Acuerdo de 1959.

La apuesta de la MPEA por concentrar las presiones en el MAE dio sus frutos antes de lo esperado. El nombramiento de Eric Johnston como asesor de la Casa Blanca para la gestión de la ayuda económica del ICA –que España buscaba incrementar–, unido a su papel como Presidente de una Comisión especial creada por el FMI para la colaboración con los países en vías de

⁹¹⁸ De las coproducciones, sólo 6 fueron hispano-norteamericanas: 1 en 1952 y 1957; y 2 en 1955 y 1956.

desarrollo, reforzaron el poder disuasorio del Presidente de la MPEA⁹¹⁹. España se encontraba en esos momentos negociando su ingreso en la OECE, el FMI y BIRD. Estados Unidos era el principal valedor internacional de ese ingreso, por lo que no parecía conveniente irritar demasiado a uno de los principales consejeros en la materia del Presidente Eisenhower. Johnston no tardó en recordar a la Embajada española “sus servicios” durante los primeros contactos con el FMI. A cambio, el Embajador español solicitó a sus superiores en Madrid gestos hacia la MPEA⁹²⁰.

La implicación del MAE no cayó demasiado bien en el MC encabezado por Ullastres, que respondió a la demanda de información sobre las relaciones con la MPEA subrayando la delicada situación en la que ésta se encontraba y dudando sobre la idoneidad de celebrar nuevas conversaciones⁹²¹. La Embajada española en Washington y el MAE no atendieron a esas razones. Un mes después trasladaron al MC una propuesta de la MPEA destinada a buscar una salida a la situación de conflicto. Las compañías norteamericanas ofrecieron levantar el boicot a cambio de dos licencias de importación para cada una de las filiales y sus distribuidoras exclusivas. Anticipando las reticencias de DGCT y el MC, el MAE comunicó a ambos organismos la idoneidad de acceder a dicha petición ahora que se estaba negociando una reducción de los derechos arancelarios que debían satisfacer varios productos españoles en Estados Unidos⁹²².

En pleno momento de incertidumbre sobre la respuesta de la administración española a la última oferta de la MPEA, se produjo una remodelación administrativa y competencial del sector que no tardó en tener consecuencias sobre las negociaciones. El 28 de marzo de 1958 un decreto determinó la disolución del SOEC y la transferencia de sus competencias en

⁹¹⁹ Para la relación de Johnston con el ICA y el diseño de la política de cooperación económica de Estados Unidos entre 1958 y 1960, vid. *FRUS, 1958-1960, vol. IV*, Washington D.C.: U.S Government Printing Office, 1991, pp. 310 y 407-430.

⁹²⁰ Des. nº 158, Areilza a Castiella: “Pregunta estado negociaciones cinematográficas hispano-norteamericanas”, Washington D.C., 30/I/1958. AGA, SEC 10, caja 54/12668.

⁹²¹ SOEC a MAE: “Informe resumen sobre la importación de películas norteamericanas de la M.P.A.”, Madrid, 14/II/1958. AGA, SEC 10, caja 54/12668.

⁹²² Des. nº 441, Areilza al Castiella: “Negociaciones cinematográficas hispano-norteamericanas”, Washington D.C., 25/III/1958. AGA, SEC 10, caja 54/12668. Des. nº 203, Subsecretario de Asuntos Exteriores a Areilza: “Negociaciones cinematográficas hispano-norteamericanas”, Madrid, 11/IV/1958.

materia de protección, regulación y ordenación cinematográfica a la DGCT⁹²³. La nueva Sección de Cinematografía (SC) del MC, encuadrada bajo la Dirección General de Comercio Exterior, sólo sería competente en la concesión y denegación de licencias de importación y exportación. Orfila se mantuvo a su frente. Con esa decisión se confirmaba el ascenso del MIT a máximo órgano regulador de las actividades cinematográficas en España.

El movimiento coincidió con el viaje a Madrid de Griffith Johnson y Frank Gervasi, sustituto de Van Dee como máximo representante de la MPEA en el área europea, con motivo de negociar la propuesta de la corporación. DGCT y MC habían accedido finalmente a desbloquear la situación ante las presiones del MAE. De forma sorprendentemente rápida, lo que hace más evidentes todavía las presiones recibidas por ambos organismos, las partes alcanzaron un acuerdo de mínimos destinado a poner fin al boicot e iniciar nuevas negociaciones en 1959, con el horizonte de sellar un acuerdo comercial a finales de año. La MPEA obtuvo también las 2 licencias por empresa que andaba buscando para mantener a flote a sus filiales. A cambio, la DGCT logró el compromiso norteamericano a participar en la próxima edición del Festival de San Sebastián con una representación por todo lo alto⁹²⁴. El 1 de abril de 1958, Gervasi ratificó por escrito a Fontán el levantamiento del embargo de operaciones por parte de sus asociadas. La Orden del "4x1", motivo inicial de boicot, seguía vigente.

La decisión había sido pactada a espaldas de la industria española. De hecho, una de las condiciones impuestas por Fontán fue mantener en secreto la concesión de las licencias durante un tiempo prudencial, así como que éstas fuesen empleadas con películas de "tipo medio para abajo" e importadas a un "ritmo suave", sin duda con las distribuidoras locales en mente⁹²⁵. El incumplimiento por las filiales de esa condición, ya que apenas tardaron unos

⁹²³ BOE, 14/V/1958. EL mismo día se dio autorización a la creación de un Instituto Nacional de Cinematografía dentro de la DGCT destinado a impulsar el progreso técnico y artístico de la producción nacional.

⁹²⁴ Des. nº 713, Ceffarati al Departamento de Estado: "Embargo Lifted on Distribution of American Motion Pictures in Spain", Madrid, 1/IV/1958. NA, RG 59, DF 852.452/4-158. Griffith Johnson a Orfila, Washington D.C., 4/IV/1958. AGA, SEC 12, caja 66/11843. Reproducida en los apéndices.

⁹²⁵ Orfila a Faustino García Moncó (Subsecretario de Comercio), Madrid, 9/IV/1958. AITC, GC, caja 656.

días en anunciar a bombo y platillo la consecución de licencias, puso en peligro el acuerdo momentáneamente.

Al retraso en la concesión de las licencias la MPEA contestó congelando su participación en el Festival de San Sebastián, poniendo así en evidencia al propio Fontán, quien había filtrado ya a la prensa española la presencia norteamericana⁹²⁶. Areilza y el MAE tuvieron que intervenir de nuevo para evitar la enésima ruptura entre las partes. Conforme se acercaba el 15 de junio, fecha tope oficial de inscripción, la situación fue subiendo de temperatura. El día 4 de junio la Embajada trasladó la invitación oficial para participar en el Festival a la MPEA y el Departamento de Estado (extraoficialmente Areilza había invitado a Johnston el 26 de mayo)⁹²⁷. Johnston replicó sólo dos días más tarde que hasta no obtenerse confirmación de la tramitación de las licencias, sus representadas no participarían en el Festival:

The member companies of this Association have considered the question of participation and have informally advised appropriate Spanish officials of their desire to participate, assuming that their normal commercial operations in Spain have been resumed by that time. This latter point depends upon the receipt by the companies of the interim license concerning which we were given definite assurance some two months ago but which have not yet been issued⁹²⁸.

Vencido el plazo de inscripción oficial, la Embajada española en Estados Unidos y el MAE incrementaron sus presiones sobre el MC y el MIT, subrayando el interés oficial mostrado por el Departamento de Estado⁹²⁹. Finalmente, la DGCT dio su brazo a torcer y el 20 de junio concedió las 16 licencias de importación de películas norteamericanas destinadas a las cinco filiales y tres distribuidoras exclusivas de las *majors*⁹³⁰. Cuatro días más tarde, fuera de plazo, la MPEA se

⁹²⁶ Primer Plano, n° 919, 25/V/1958.

⁹²⁷ Tel. n° 745, Areilza al Castiella, Washington D.C., 3/VI/1958. Tel. n° 798, Areilza al Castiella, Washington D.C., 4/VI/1958. AGA, SEC 10, caja 54/12668.

⁹²⁸ Johnston a Areilza, Washington D.C., 6/VI/1958. AGA, SEC 10, caja 54/12668.

⁹²⁹ Des. n° 884, Areilza a Castiella: "Departamento de Estado interésase estado negociaciones Acuerdo Cinematográfico", Washington D.C., 12/VI/1958. AGA, SEC 10, caja 54/12668.

⁹³⁰ Memorando de Conversación entre Alba y John Joseph Jova (Portuguese & Spanish Affaires, WE): "Provisional Cinematographic Accord", Washington D.C., 25/VI/1958. Memorando de conversación entre Jova y Herbert F. Propps (Trade Agreements and Treaty Division, Departamento de Estado): "Licensing of U.S. Motion Picture Imports into Spain", Washington D.C., 25/VI/1960. NA, RG 59, DF 452.116/6-2558. Des. n° 314, Subsecretario de Asuntos Exteriores a Areilza: "Estado negociaciones cinematográficas con MPEA", Madrid, 26/VI/1958. AGA, SEC 10, caja 54/12668.

inscribió en el Festival de San Sebastián tras varios años de ausencia⁹³¹. Su participación respondió a las expectativas.

Por primera vez en un lustro, varias estrellas de Hollywood se dejaron ver en la capital guipuzcoana. Kirk Douglas y el británico Alfred Hitchcock presentaron dos de las mejores películas de la década: “Vikings” (*Brynal/Curtleight/United Artists*, 1958) y “Vertigo” (*Hitchcock/Paramount*, 1958). EL realizador Anthony Mann formó parte del jurado. El propio Embajador de Estados Unidos y su mujer acudieron al evento para respaldar el nuevo curso de las relaciones cinematográficas y dar más realce al Festival. Quizás en premio al despliegue de la MPEA, James Stewart y Kirk Douglas compartieron el Premio Zulueta al Mejor Intérprete masculino, mientras que “Vertigo” se llevó la Concha de Plata a la mejor película⁹³². La División de Relaciones Culturales del MAE no quiso desaprovechar la ocasión, y a finales de año solicitó por medio de Jaime Alba la colaboración de la corporación cinematográfica en la organización de una Semana de Cine Español en Nueva York u otra ciudad importante de Estados Unidos⁹³³. Ese acto debía representar la puesta de largo de uno de los proyectos en ciernes de la DGCT, la agencia exportadora *Uniespaña*⁹³⁴.

La nueva fase en las relaciones cinematográficas coincidió significativamente con importantes progresos en la incorporación de España a los organismos económicos de los que había sido excluida con anterioridad. El 15 de septiembre de 1958, España ingresó como miembro de pleno derecho en el FMI y BIRD. Pocos meses después, la OECE envió la primera de una serie de misiones oficiales a España, claves en la incorporación del país a su estructura como socio de pleno derecho y la profunda reorientación de la política económica española

⁹³¹ Antonio de Zulueta Nelson (Director del VI Festival Internacional del cine de San Sebastián) a Areilza, San Sebastián, 25/VI/1958. AGA, SEC 10, caja 54/12668. Nota de prensa del VI Festival Internacional del cine de San Sebastián: “Inscripción de los Estados Unidos”, s.f. AMAE, R, legajo 6192/4.

⁹³² *Primer Plano*, n.ºs 928 (27/VII/1958) y 929 (3/VIII/1958).

⁹³³ Alba a Griffith Johnson, Washington D.C., 25/XI/1958. AGA, SEC 10, caja 54/12668.

⁹³⁴ Inspirado en el modelo francés (*Unifrance*) e italiano (*UFI*), *Uniespaña* era un antiguo proyecto de SNE y GDCT destinado a centralizar y promocionar desde los poderes públicos las exportaciones del cine español. Según el corresponsal de *Variety* en España (19/III/1957), Fontán llegó a plantear extraoficialmente la posibilidad de incluir a Uniespaña como beneficiaria de los fondos bloqueados a la MPEA y posible salida al embargo, extremo que no confirma la documentación consultada. El proyecto salió finalmente adelante en marzo de 1959 coincidiendo, como veremos en las siguientes páginas, con el acuerdo entre la MPEA y el gobierno español y el compromiso de la primera a trabajar en serio en la organización de la citada semana.

acaecidas en julio de 1959⁹³⁵. Todo apoyo a los intereses españoles fue precioso en ese momento. Así lo entendió el MAE, que no dudó en forzar un gesto ante el influyente Johnston. El precio no pudo ser otro que su apoyo inequívoco a las posiciones españolas.

Pero el ingreso español en la OECE hubiera obtenido el apoyo de la MPEA de cualquier forma. Al fin y al cabo, la corporación se había destacado desde el final de la II Guerra Mundial como uno de los principales animadores del proceso de liberalización e integración económica occidental pilotado por el FMI, el BIRD, el GATT y la OECE. Dada su dependencia del comercio exterior, la apuesta de la industria era más que comprensible. España no ingresó en el GATT hasta 1963, por lo que los esfuerzos de la MPEA por abrir un nuevo frente en las negociaciones con el país ibérico se concentraron en la OECE. España contaba con una delegación permanente en la institución desde marzo de 1955. Precisamente ese año, el Comité de Transacciones Invisibles de la organización añadió un anexo cinematográfico al Código de Liberalización⁹³⁶. Al acceder a la organización, España tuvo que aceptar el anexo cinematográfico, y aunque se acogió a reservas en todos los puntos referentes a la importación de largometrajes en versión doblada, abrió una nueva vía de presión a la MPEA, especialmente tras la conversión de la OECE en OCDE a finales de 1960 y la consiguiente incorporación de Estados Unidos como socio de pleno derecho.

El 8 de enero de 1959 el gobierno español constituyó una Comisión Interministerial liderada por Fontán y compuesta por Orfila y Ballesteros para las negociaciones que debían iniciarse a principios del año. Radicalmente opuesto a derogar la Orden del "4x1", Fontán sí se mostró dispuesto a negociar sobre el cupo de películas y el baremo extraoficial que se venía utilizado para la concesión de las licencias⁹³⁷. Orfila puso el énfasis en una revisión de las cláusulas que regulaban los beneficios de las *majors*. Por parte de la MPEA, representada

⁹³⁵ El grado de responsabilidad de FMI y OECE en la redacción y aprobación del Decreto de Ordenación económica de 21 de julio de 1959, más conocido como "Plan de Estabilización", está todavía por estudiar debidamente. Para una primera aproximación, vid. DELGADO, Lorenzo: "El ingreso de España en la Organización Europea de Cooperación Económica", *Árbor*, nº 669 (2001), pp. 147-179.

⁹³⁶ Véanse los apéndices.

⁹³⁷ Notas de la SC sobre la posición negociadora adoptada por la Comisión interministerial designada para las negociaciones, Madrid, s.f. (I/1959). AITC, GC, caja 5562.

por Leo Hochstteter (negociador consumado) y Maraón Moya, el principal objetivo fue aumentar el cupo y conseguir un mayor número de licencias para sus filiales y distribuidoras exclusivas en España. En esta ocasión, la MPEA tenía cubiertas las espaldas en su enfrentamiento con los independientes. *Disney*, principal sostén financiero y beneficiario de la SIMPP a esas alturas, había decidido integrarse en la MPEA. Consumada su integración a mediados de 1959, la correosa asociación dejó de existir⁹³⁸.

Nuevamente, los contactos se realizaron a espaldas de la industria española. Cuando el acuerdo parecía cercano, y a fin de evitar intromisiones indeseables de última hora, Areilza propuso concluir las negociaciones en Estados Unidos, a fin de rentabilizar de paso el acuerdo en términos de imagen:

...ya que personalidad política Mr. Eric Johnston, Asesor Presidente y Animador de programas ayuda, además de jefe MPEA, permitiría dar al acto singular relieve, con consiguiente publicidad para España en este pa  s⁹³⁹.

El Embajador también señaló la conveniencia de que la firma española correspondiese a un alto cargo del MIT. La MPEA, deseosa de cerrar un acuerdo a toda costa, accedió a la petición española sin mayores problemas. El 13 de marzo de 1959, Villar Palasí (Subsecretario de Información y Turismo) y Frank Gervasi rubricaron su firma en el tercer convenio comercial entre la España franquista y la MPEA⁹⁴⁰.

La inusual premura con la que se alcanzó el acuerdo recordaba sin duda a las negociaciones relámpago que desembocaron en el convenio de noviembre de 1953. Como en aquella ocasión, factores ajenos a la cuestión cinematográfica, como la necesidad de contar con el apoyo y simpatía de Eric Johnston, parecieron jugar un papel decisivo. Según la Embajada norteamericana, que se mantuvo alejada de las conversaciones, el acuerdo fue posible gracias a la implicación del MC, aparentemente preocupado por el

⁹³⁸ ABERDEEN, *Hollywood Renegades...*, *op.cit.*, pp. 211-221.

⁹³⁹ Areilza a Castiella, Washington D.C., 12/II/1959. AGA, SEC 10, caja 54/12668.

⁹⁴⁰ Des. n   586, Ceffarati al Departamento de Estado: "New Agreement between the Spanish Government and the Motion Picture Export Association of America, Inc. (MPEAA)", Madrid, 26/III/1959. NA, RG 59, DF 852.452/3-2659. SC: "Nota al Excelentísimo Señor Ministro sobre el Acuerdo cinematográfico hispano-norteamericano con la M.P.E.A.A.", Madrid, s.f. (III/1959). AITC, GC, caja 5562. Para el texto completo, véanse los apéndices.

resurgimiento de movimientos especulativos en la importación de películas norteamericanas⁹⁴¹. Reconociendo la veracidad de esos hechos, lo cierto es que el limitado número de importaciones y la cuestionable actitud previa y posterior del Ministro Ullastres, parecen confirmar que la decisión española de cerrar un acuerdo lo antes posible respondió principalmente a la coyuntura bilateral.

La vigencia del nuevo texto fue, como sus antecesores, de un año de duración, concretamente entre el 21 de octubre de 1959 y el 30 de octubre de 1960. A diferencia de aquellos, y ahí radicó la primera novedad importante, se incluyó su renovación “automática” siempre que no fuese denunciado por alguna de las dos partes. Sin duda, el matiz fue introducido a petición de la MPEA, que buscaba cubrirse las espaldas en caso de desacuerdo en futuras negociaciones sobre un nuevo convenio, algo altamente probable dados los precedentes. La MPEA cedió a su vez en lo referente al cupo y su reparto. El acuerdo estipuló la concesión de hasta 100 permisos de importación para largometrajes norteamericanos cada año, de los cuales sólo 80 podrían ser doblados al castellano. Esas 80 películas debían distribuirse a partes iguales entre compañías independientes españolas y aquellas que, como las filiales y los distribuidores exclusivos, trabajaban para compañías norteamericanas. Las 5 filiales tendrían derecho a 27 licencias, mientras que *Universal*, *Radio*, *CB Films* y la distribuidora exclusiva de *Allied Artists* (en negociaciones con *DIPENFA*), tendrían derecho a 13 licencias⁹⁴². El acuerdo también contemplaba la emisión de 40 licencias de importación y doblaje para cortometrajes, quedando su reparto sometido al diseño de las autoridades españolas.

La cuantía de los fondos destinados a las Cuentas “A” y “B” también fue modificada respecto al último acuerdo. La MPEA accedió a reducir el total de los beneficios destinados a repatriaciones a un 30% por compañía, a cambio, eso sí, de ampliar el sistema de cuentas bloqueadas a los beneficios obtenidos por películas importadas por distribuidoras españolas (como *Universal* o *CB Films*), así como a continuar con las transferencias trimestrales (no se estipuló una cifra

⁹⁴¹ “New Agreement Between the Spanish Government...”, *doc.cit.*, p. 2.

⁹⁴² *Allied Artists* ingresó en la MPEA en 1954. Como veremos más adelante, esta empresa mantendría la posición privilegiada de su antecesora en el mercado español gracias a sus relaciones comerciales con *DIPENFA*.

determinada) siempre que existiese disponibilidad. También a diferencia del texto de 1953, el nuevo convenio contempló la utilización de las Cuentas "B" en operaciones ajenas a la cinematografía (Artículo X, cláusula H), lo que podía incluir desde operaciones de compensación, por entonces en desuso, hasta la venta de divisas empleando sistemas como el planteado por Barth en 1956.

Para salvar la cara de la DGCT y el SNE ante productores y distribuidores españoles, el acuerdo fue acompañado de varias cartas anejas en que la MPEA adoptaba una serie de compromisos con la industria local: acatar la legislación española sobre la distribución obligatoria de películas españolas; distribuir las mejores películas españolas en Estados Unidos y el extranjero; aumentar los planes de producción y coproducción en España; invertir parte de sus fondos bloqueados en la industria española; y gestionar ante la ICA la inclusión de la película virgen dentro de las partidas de ayuda económica en los acuerdos comerciales bilaterales. Para satisfacción de Jaime Alba, implicado personalmente en el proyecto, Gervasi también se comprometió a colaborar en la Organización de una Semana de Cine Español en Nueva York antes de la fecha de finalización del convenio⁹⁴³. El evento podía significar un tanto para Alba y *Uniespaña*, creada sólo dos días antes de la consecución del acuerdo⁹⁴⁴.

La Embajada española en Washington no dejó pasar la oportunidad para repetir la invitación a la MPEA para participar en la nueva edición de Festival de San Sebastián, invitación que esta ocasión fue extendida a Johnston en persona⁹⁴⁵. La MPEA dio su aceptación, y aunque Johnston no se desplazó finalmente, Melvyn Douglas presidió el jurado del Festival y Ana Mary Saint garantizó el glamour en el paseo de la Concha. Las películas presentadas por la MPEA coparon los premios: "The Nun's Story" (*Warner*, 1958) obtuvo la Concha de Oro a mejor película y el Premio Zulueta a mejor intérprete femenina (por el papel de Audrey Hepburn), mientras que la espléndida cinta de Alfred Hitchcock "North By Northwest" (*Metro*, 1959) obtuvo la Concha de Plata⁹⁴⁶.

⁹⁴³ Alba a Griffith Johnson, Washington D.C., 18/III/1959. AGA, SEC 10, caja 54/12668.

⁹⁴⁴ BOE, 30/XII/1959.

⁹⁴⁵ Des. nº 135, Areilza al Departamento de Estado, Washington D.C., 4/V/1959. AGA, SEC 10, caja 54/12668.

⁹⁴⁶ *Primer Plano*, nº 979, 4/V/1959.

Como era de esperar, las contraprestaciones obtenidas, simples promesas, no sirvieron para calmar los ánimos en la industria española. Los Grupos de Distribución y Producción no dudaron en cargar duramente contra el acuerdo, centrando su denuncia en en las figuras de Orfila y Ballesteros⁹⁴⁷:

En defensa del convenio se argumentará que el Sindicato ha dado su conformidad. No es cierto, y a la Dirección General de Cine le consta que no lo es. Ha dado su conformidad el Jefe Nacional del Sindicato del Espectáculo [...] Éste cuidó muy bien de mantener en secreto las conversaciones y, lo que es difícil, consiguió que ningún productor, ni distribuidor se enterara de nada, hasta que llegaron a un acuerdo con la M.P.E.A. Informados productores y distribuidores en el mismo día se personaron ante el Presidente de la Comisión [Fontán] para reclamar en presencia del Jefe del Sindicato:

1º.- De que hubiera mantenido en secreto conversaciones con unos industriales extranjeros ocultándolo a los industriales nacionales.

2º.- De que no se hubiera incluido en la comisión para negociar con esos industriales extranjeros a los representantes de la distintas ramas de la industria.

3º.- De que el Jefe del Sindicato hubiera mantenido en la comisión su criterio personal, coincidente con el de la M.P.E.A...

4º.- De que el convenio era perjudicial para la industria nacional, e injusto con ésta en la distribución de licencias, a mas de dejar en mal lugar la soberanía del Estado...⁹⁴⁸

Las duras críticas de distribuidores y productores se extendieron durante todo el año⁹⁴⁹. Aunque no consiguieron echar por tierra el convenio, sí lograron reforzar su alianza con Fontán y la DGCT. Mientras, y como premio de consolación, obtuvieron las cabezas de los dos personajes a los que culpaban del acuerdo: Ballesteros, reemplazado al frente del SNE por Francisco Chávarri Santos, gerente de una de las distribuidoras afectadas; y Orfila, relevado por Rodolfo Gijón.

El acuerdo funcionó razonablemente bien durante los primeros meses de vigencia, con efectos inmediatos sobre el número de importaciones y estrenos de

⁹⁴⁷ A quien se acusó de tener intereses personales en la consecución del acuerdo. Informe anónimo en nombre de las principales distribuidoras españolas para el Jefe del SNE y la DGCT: "Convenio con la M.P.A.", Madrid, 14/III/1959, p. 2. AGA, SEC 9, caja 51/5706.

⁹⁴⁸ Informe anónimo en nombre de las principales distribuidoras españolas para el Jefe del SNE y la DGCT: "Actuación del Jefe del SNE y de la Dirección General del Cine con la M.P.E.A.", Madrid, 14/III/1959, p. 2. AGA, SEC 9, caja 51/5706.

⁹⁴⁹ Especialmente visible fue ese rechazo en las distintas juntas de los Grupos de Producción y Distribución del SNE celebradas durante la segunda mitad de 1959. Para las actas de esas reuniones, AGA, SEC 6, caja 35.18/29.

películas norteamericanas en 1959 y 1960. A su vez, el ritmo de repatriación de los beneficios de la MPEA se vio favorecido por los beneficiosos efectos del Plan de Estabilización –aprobado el 20 de julio de 1959– sobre la disponibilidad de divisas. El 18 de enero de 1960, el MC autorizó la transferencia de 200.000 dólares a las cuentas bancarias en Nueva York de las compañías de la MPEA⁹⁵⁰. A 30 de noviembre de 1959, el total acumulado en las Cuentas “A” ascendía a 143.907.283,75 pesetas. El 5 de mayo de 1960 el MC autorizó otra transferencia al conjunto de las compañías por un valor de 500.000 dólares⁹⁵¹.

IV-12) Nacionalidad de las películas importadas para el circuito comercial español y de las estrenadas en Madrid, 1958/1960.

	americana		británica		Francesa		Italiana		otra		total	
	IMP	EST	IMP	EST	IMP	EST	IMP	EST	IMP	EST*	IMP	EST
1958	66	53	25	20	27	17	30	15	18	127	166	232
1959	64	77	16	27	30	14	29	23	15	110	162	251
1960	88	94	25	20	29	21	30	13	13	136	185	280

Fuente: elaboración propia⁹⁵².

El retorno de la producción norteamericana y el “Imperio Bronston”.

United Artists inició el segundo y definitivo desembarco de los rodajes de Hollywood en España. La experiencia acumulada y la figura de Ornstein garantizaban a la compañía las simpatías y contactos necesarios para obtener la colaboración del régimen, mientras que el fin del embargo ponía nuevamente a

⁹⁵⁰ Gijón a García Moncó: “Cesión de \$ a la Motion Picture Association a cuenta de los rendimientos de películas norteamericanas”, Madrid, 12/I/1960. García Moncó al Director General del IEME: “Cesión de \$ a la Motion Picture Association a cuenta de los rendimientos de películas norteamericanas”, Madrid, 15/II/1960. Gijón a Marañón Moya, Madrid, 18/II/1960. AGA, SEC 12, caja 66/11847.

⁹⁵¹ García Moncó al Director General del IEME: “Cesión de \$ 500.000 a las Compañías de la Motion Picture Association”, Madrid, 5/V/1960. IEME a Marañón Moya, Madrid, 5/V/1960. AGA, SEC 10, caja 66/11847. Ante las presiones del Comité de Transacciones Invisibles de la OECE, El gobierno español se comprometió a liberalizar la repatriación de beneficios de las compañías cinematográficas norteamericanas el 10 de diciembre de 1964. Las compañías recibieron el permiso definitivo para repatriar todos sus fondos de las Cuentas “A” y “B” el 21 de febrero de 1966.

⁹⁵² A partir de DEL VALLE, *Anuario español...*, *op.cit.*, pp. 683-687; y “Reparto de licencias de importación y doblaje, 1958-1963”, Madrid, s.f. AGA, SEC 6, caja 35.18/213. * Se incluyen las coproducciones, cuyas cifras oscilaron entre las 29 de 1959 y las 45 de 1958; y las películas españolas, cuyas cifras oscilaron entre las 33 de 1958 y las 56 de 1959. Sólo 6 de las coproducciones estrenadas durante este trienio eran parcialmente norteamericanas.

su disposición las Cuentas "B" cinematográficas. El régimen no tardó en dar su autorización al nuevo proyecto presentado por la compañía. Al igual que en el pasado, el beneplácito fue acompañado de todo tipo de facilidades, entre las que volvió a contarse el asesoramiento militar y la participación de miles de soldados como extras⁹⁵³. Paralelamente, el estreno de cintas ligadas a *United Artists* como "Around the World in 80 Days" fue eximido de la congelación de los precios de taquilla imperante desde 1956⁹⁵⁴.

La bíblica "Solomon and Sheba" (*Edward Small/Richmond/United Artists*, 1959) se convirtió en la película más cara rodada en España hasta entonces (más de 6 millones de dólares). Artísticamente mediocre, la cinta pasó a la historia por el fallecimiento de su protagonista masculino y gran estrella, Tyrone Power, durante uno de los descansos del rodaje⁹⁵⁵. La compañía amparó la producción de otras dos cintas durante este periodo, ambas mucho más modestas: la norteamericana "Scent of Mystery" (*Todd/United Artists*, 1960)⁹⁵⁶; y la coproducción europea "Revolt of the Slaves" (*United Artists*, 1959). El régimen supo agradecer el interés de la compañía en España. En enero de 1960, a la par que el IEME reanudaba las repatriaciones de beneficios acordadas con la MPEA, el MC autorizó con carácter excepcional la transferencia de 50.000 dólares en favor de *United Artists* "como premio a la labor de desbloqueo que dicha compañía viene efectuando"⁹⁵⁷. Un año más tarde, Ornstein obtuvo de manos

⁹⁵³ Ornstein a Luis Martín de Pozuelo (Comandante del Ejército), Madrid, 7/III/1958. Maraón Moya al Ministro del Ejército, Madrid, 4/VIII/1958. Pozuelo a Maraón Moya: "Informe del asesor militar sobre el detalle de la colaboración del Ejército de Tierra en la película", Madrid, 21/VIII/1958. Pozuelo a Maraón Moya: "Informe sobre posibilidades de rodaje en la zona Manzanares-Jarama", Madrid, 1/XII/1958. AGUN, GMM, Actividad Profesional.

⁹⁵⁴ "The Motion Picture Industry in Spain", *doc.cit.*, p. 25.

⁹⁵⁵ Primer Plano, n^{os} 945 (23/XI/1958), 946 (30/XI/1958) y 947 (7/XII/1958). Power fue sustituido en el reparto por Yul Brynner, que como dato anecdótico, había sido investigado por el régimen franquista –a petición de la American Legion– por su supuesta participación en la guerra civil española en las filas de las Brigadas Internacionales. Vincent W. Hartnett (*American Legion*) a Lequerica, Nueva York, 26/I/1953. Lequerica a Hartnett, Washington D.C., 13/V/1953. AGA, SEC 10, CAJA 54/8592.

⁹⁵⁶ El rodaje de esta película en la provincia de Málaga había sido previsto inicialmente para 1958. Sin embargo, el fallecimiento de su productor en plena localización de exteriores, Mike Todd (esposo de Elizabeth Taylor y productor de "Around the World in 80 Days"), detuvo los planes y anticipó la suerte macabra que pareció perseguir a la presencia de *United Artists* en España durante ese año. Su hijo hizo realidad el último proyecto cinematográfico de su padre un año más tarde. Primer Plano, n^{os} 911 (30/III/1958), 971 (14/V/1958) y 972 (21/V/1958).

⁹⁵⁷ "Cesión de \$ a la Motion Picture Association a cuenta...", *doc.cit.*, p. 2.

del dictador español la Orden del Mérito Civil, condecoración que fue seguida en 1968 de la Orden de Isabel la Católica.

Las facilidades con que el régimen español agasajaba a las grandes superproducciones de Hollywood rivalizaron pronto con las pesetas bloqueadas, los bajos salarios y la variedad paisajística del país como principal atractivo para los productores norteamericanos. Para un cine entregado a los grandes despliegues de medios y masas, la posibilidad de disponer de tropas y asesoramiento militar a precio de saldo era especialmente apreciada⁹⁵⁸. Ese factor fue el que inclinó la balanza para que Kirk Douglas, productor de "Spartacus" (*Bryna/Universal*, 1960), autorizase a filmar en el país las grandes batallas desplegadas durante la excelente película. En esta ocasión, la oposición en el exilio no dejó pasar la oportunidad para fustigar al régimen:

No le ha bastado a Franco vender trozos del suelo español para instalar bases militares extranjeras: ha tenido que llegar por añadidura al sonrojante extremo de alquilar el Ejército mismo para hacer películas. Y claro está que eso lo habrá hecho el Generalísimo en su calidad de militar español, en nombre del patriotismo y por el honor del Ejército español. ...parece llegado el momento de retirar ya definitivamente a la guardarropía sus lemas rimbombantes –"España Una, Grande y Libre", "¡Arriba España!" y otras cogliones por el estilo– y sustituirlos por un simple anuncio comercial: "¡Aprovechen la ocasión, pelicularos! ¡Baratísimo! ¡Se alquila un Ejército en buen uso!"⁹⁵⁹

Cuando el Ministro del Ejército tuvo acceso al citado artículo dio marcha atrás en su autorización. Fue una rabieta pasajera. A finales de año, tras las presiones oportunas, más de 3.500 militares actuaron por el mismo jornal de ocasiones anteriores en la filmación de las espectaculares batallas entre esclavos y legiones romanas⁹⁶⁰. La colaboración fue tan entusiasta que los productores decidieron incrementar el número de escenas y días de rodaje⁹⁶¹.

⁹⁵⁸ Ted Richmond, productor de "Solomon", confesó a la prensa de su país que la colaboración del Ejército español, incluidos más de 3.000 extras, había supuesto un desembolso de 80.000 dólares. A ese dato añadió que un despliegue semejante en Estados Unidos habría implicado un desembolso de 1,6 millones de dólares, haciendo inviable el proyecto. *The New York Times*, 4/X/1960.

⁹⁵⁹ "Ocasión: se alquila Ejército", *El Socialista*, 29/X/1959. Adjunto a Gabinete diplomático (MAE) al Jefe del Estado, Madrid, 3/XI/1959. FFF, legajo 23197.

⁹⁶⁰ Marañón Moya a Gervasi, Madrid, 24/IX/1959. AGUN, GMM, Actividad Profesional. *Primer Plano*, 15/IX/1959. El régimen franquista no debió percatarse del simbolismo revolucionario que escondía la película concluida en suelo español. Además de la temática, ni más ni menos que la rebelión de esclavos más conocida en la historia de Roma, la propia estructura de la narración representaba una de las más fieles adaptaciones realizadas por el cine de Hollywood de la teoría revolucionaria marxista: toma de conciencia como clase explotada (primera parte); revolución (segunda parte); y

Pero sin duda, este periodo fue especialmente relevante por la llegada a España del productor que terminó por situar al país en el mapa de las producciones hollywoodienses, Samuel Bronston⁹⁶². Bronston era un experimentado productor en busca del reconocimiento definitivo. En 1955, una serie de movimientos pusieron en sus manos los derechos sobre el guión de una película sobre el fundador de la Armada de Estados Unidos, el escocés John Paul Jones. Bronston obtuvo también el compromiso de los hermanos *Warner* a distribuir la película, lo que garantizaba la viabilidad del proyecto desde el punto de vista comercial. En una maniobra no menos inteligente, el productor se granjeó el respaldo del Almirante Nimitz, que aunque retirado, era el oficial de la Armada más respetado del país. El viejo Almirante garantizó el apoyo “político” a la película, así como los contactos necesarios en el Departamento de Estado⁹⁶³.

Esos contactos fueron necesarios ante la intención del productor de realizar su película en el extranjero. Bronston tenía la firme intención de realizar una película espectacular, para lo cual precisaba de extras, exteriores y medios en una cantidad que harían prohibitiva la producción en Estados Unidos. Europa era la mejor opción. Sólo restaba movilizar los recursos financieros necesarios. En este punto, la estrategia de Bronston difirió de la de gran parte de sus colegas en el negocio. En vez de buscar fondos bloqueados de las compañías cinematográficas –lo que implicaba comprometer su independencia ante éstas– el productor se concentró en los fondos pertenecientes a otras industrias. La fórmula fue un éxito. Entre 1956 y 1957, Bronston implicó en su proyecto a una docena de importantes firmas con beneficios congelados en distintos países europeos, entre las que destacaban gigantes como *Dupont*, *General Motors*, *Eastman Kodak* y *Firestone Tire & Rubber*. Uno de esos socios, Pierre S. Du Pont III,

resultado final (tercera parte): derrota militar pero recuperación de la dignidad (representada por el ajusticiamiento de Espartaco y sus hombres) y esperanza en el futuro (representada por la mujer y el hijo de Espartaco). No en vano, el guionista había sido Dalton Trumbo, una de las víctimas más conocidas de la caza de brujas que barrió Hollywood durante los primeros capítulos de la Guerra Fría.

⁹⁶¹ Véase la correspondencia entre *Universal Films Española*, *Universal International Pictures* y el IEME. ABE, IEME-CIN, caja 8.

⁹⁶² Existen dos estudios fundamentales sobre la presencia de Bronston en España. ROSENDORF, *The Life and Times of Samuel Bronston...*, op.cit.; y GARCÍA DE DUEÑAS, Jaime: *El Imperio Bronston*, Madrid, Ediciones del Imán, 2000.

⁹⁶³ ROSENDORF, *The Life and Times of Samuel Bronston...*, op.cit., pp. 150-155.

mostró tal interés por el proyecto que firmó un acuerdo con Bronston para la realización de 3 películas.

Sólo restaba elegir el país más apropiado para llevar a cabo la producción. El equipo localizó exteriores en varios países, incluido España (a lo que parece ser le había animado el Embajador español en Washington D.C.). Cuando los socios capitalistas fueron informados de la posibilidad de llevar a cabo la producción en aquel país, dieron su beneplácito sin dudarlo. Las dificultades para invertir o repatriar los beneficios que allí tenían hicieron del proyecto una opción interesante. Para finales de 1957, Bronston contaba con pesetas bloqueadas por valor de más de 4 millones de dólares a su disposición⁹⁶⁴.

Inclinada la balanza a favor de España, Bronston se lanzó a buscar la máxima colaboración del régimen. La asociación con la productora española más importante del momento, *Suevia Films*, y los nombres de Dupont y Nimitz, destacados ultraconservadores y simpatizantes del régimen español, le abrieron las puertas del régimen⁹⁶⁵. El productor eligió a John Villiers Farrow como director. Farrow sumaba a su prestigio profesional (había sido nominado a la mejor dirección por la Academia de Hollywood) dos características que escaseaban en Hollywood: la apología del régimen franquista, y un ferviente catolicismo. Bronston (judío) convenció a Farrow asegurándole que la siguiente cinta a rodar versaría sobre la vida de Jesús de Nazaret, gran sueño del director, que ya en 1953 había anunciado su intención de rodar una película sobre Jesucristo en España⁹⁶⁶.

El gobierno español no sólo accedió a las pretensiones de Bronston, sino que facilitó las operaciones de desbloqueo necesarias. El productor tuvo también el tacto necesario para iniciar el rodaje una vez levantado el embargo de la MPEA, evitando así posibles represalias de la industria. La localidad de Denia se convirtió en un enorme decorado durante el rodaje, que también tuvo permiso, como "Alexander" en su día, para rodar varias escenas en el madrileño Palacio

⁹⁶⁴ Ibidem; GARCÍA DE DUEÑAS, *El Imperio...*, *op.cit.*, p. 146.

⁹⁶⁵ García de Dueñas defiende que el respaldo de Nimitz fue especialmente importante para obtener el apoyo del también Almirante Carrero Blanco, que parecer se profesaba una gran admiración por su colega norteamericano. GARCÍA DE DUEÑAS, *El Imperio...*, *op.cit.*, pp. 128-136.

⁹⁶⁶ ROSENDORF, *The Life and Times of Samuel Bronston...*, *op.cit.*, pp. 150-155

Real. "John Paul Jones" (Bronston/Warner, 1959) fue estrenada a bordo del portaviones *U.S.S. Bennington*⁹⁶⁷. El imperio Bronston acababa de despegar.

Aunque la cinta fue un fiasco comercial, el acuerdo con alcanzado con Dupont permitió a Bronston lanzar dos nuevos proyectos, hábilmente seleccionados para conseguir una colaboración incluso mayor del régimen español. El primero de ellos no era sino el viejo sueño de Farrow, que pese a todo abandonó el proyecto ante sus crecientes desavenencias con Bronston. Nicholas Ray fue su sustituto. En marzo de 1960, el productor viajó al Vaticano para presentar el guión a Juan XXIII, quien bendijo el proyecto. Con semejantes credenciales, el respaldo del régimen franquista estaba garantizado. Para ampliar los recursos a disposición de la película, Bronston se convirtió en pionero en la industria vendiendo los derechos de distribución a doce distribuidoras de todo el mundo, que a su vez se comprometieron a invertir en la película ante la seguridad financiera que ofrecía la participación de Pierre Du Pont. La aportación de *Metro* supuso más de la mitad del presupuesto final de la cinta, que ascendió a 6.092.772 dólares⁹⁶⁸. Ahora sí, las cuentas cinematográficas supusieron la principal fuente de financiación. "King of Kings" (*Bronston/Metro*, 1961), estrenada en el otoño de 1961, representó el primer éxito comercial de la aventura ibérica de Bronston.

La segunda de las películas cosechó un mayor apoyo si cabe por parte del régimen franquista. Cuando Bronston propuso filmar en el país una coproducción sobre la vida de Rodrigo Díaz de Vivar, el Cid Campeador, el régimen apenas pudo disimular su entusiasmo. El hecho de que el rodaje tuviese lugar en España garantizaba la sumisión del productor a sus exigencias sobre el guión. Garantizado el apoyo oficial, Bronston prescindió de la firma local y anunció el rodaje como película extranjera⁹⁶⁹. Las autoridades, impacientes por ver concluido el proyecto, no formularon inconveniente alguno pese a las quejas de la compañía afectada. Bronston contrató a Charlton Heston y Sofía Loren

⁹⁶⁷ Ibid., pp. 238-243.

⁹⁶⁸ Ibid., pp. 242-259; Jaime Prades (Samuel Bronston Productions, Inc.) a Fontán, Madrid, 29/V/1960. ABE, IEME-CIN, caja 8.

⁹⁶⁹ La empresa en cuestión fue *Aspa Films*. Gómez Pinilla a Gijón, Madrid, 31/VIII/1960. Gijón a Gregorio López Bravo (Director General de Comercio Exterior), Madrid, 15/XI/1960. López Bravo a Gijón, Madrid, 16/XI/1960. AGA, SEC 12, caja 66/11840. *Primer Plano*, nº 1035, 14/VIII/1960.

para la cinta, contribuyendo a incrementar así el aura de grandeza de una producción que, para no faltar a la costumbre, dispuso del asesoramiento militar y la entusiasta –y extremadamente barata– participación de miles de reclutas españolas como extras. En esta ocasión, el Ejército no osó pronunciarse. El rodaje de los exteriores tuvo lugar en tierras de Castilla y Levante. El presupuesto final alcanzó la astronómica cifra de 7,5 millones de dólares. Mereció la pena: “El Cid” (*Bronston/Allied Artists*, 1961) fue un enorme éxito internacional de taquilla y obtuvo varias nominaciones para los premios de la Academia en 1962⁹⁷⁰. Significativamente, el gobierno español declaró la cinta de “Interés Nacional”.

De nuevo, las cuentas cinematográficas fueron la fuente principal de financiación utilizada por Bronston. En octubre de 1960 el MC autorizó a desbloquear la cuantiosa suma de 179.895.000 pesetas de esas cuentas para la producción de “El Cid”⁹⁷¹. Semejante desembolso, sumado a los numerosos desbloques realizados para la financiación parcial de otras cintas norteamericanas rodadas parcial o totalmente en el país, como “Sheriff of Fractured Jaw” (*Angell/20th Fox*, 1958), “The Seventh Voyage of Simbad” (*Morningside/Columbia*, 1958), e “It Started with a Kiss” (*Arcola/Metro*, 1959)⁹⁷², redujeron considerablemente el volumen de las cuentas bloqueadas.

⁹⁷⁰ ROSENDORF, *The Life and Times of Samuel Bronston...*, *op.cit.*, pp. 260-277. En esta ocasión, la distribuidora norteamericana en hacerse con los derechos fue *Allied Artists*. En España fue *DIPENFA* la que se hizo con los derechos tanto de “El Cid” como de “King of Kings”.

⁹⁷¹ López Bravo a *Samuel Bronston Productions, Inc*, Madrid, 29/X/1960. AGA, SEC 12, caja 66/11840.

⁹⁷² Para el listado de películas producidas por empresas norteamericanas en España durante los años cincuenta, véase los apéndices.

IV-13) Saldo en pesetas de las Cuentas "A".

	a 20/I/1961	a 30/VI/1961
<i>United Artists</i>	17.600.798,64	6.463.634,63
<i>20th Fox</i>	11.610.179,13	7.701.404,24
<i>Paramount</i>	4.685.765,17	5.381.873,50
<i>Warner</i>	5.895.152,23	2.770.359,87
<i>Columbia</i>	3.573.858,96	1.959.036,95
<i>Metro</i>	2.791.111,18	7.279.396,56
<i>Universal</i>	2.372.667,76	2.188.271,72
<i>Allied Artists</i>	670.071,87	199.879,87
<i>RKO</i>	557.344,01	-
<i>Republic</i>	227.094,83	-
<i>Selznick</i>	12.290,00	-
<i>Otras</i>	124.840,00	-
	51.022.173,78	33.943.857,34

Fuente: "Saldos al día 20 de enero de 1961 de las Cuentas "A" de las firmas siguientes", Madrid, s.f. SC a Fontán, Madrid, 27/VII/1961⁹⁷³.

La aventura española de Bronston terminó abruptamente en 1964⁹⁷⁴. Para entonces España era ya destino cotidiano de las producciones de Hollywood. En 1962, Richard Basehart produjo en Almería el primer *western* rodado en España, "The Savage Guns" (*Basehart/Capricorn/Metro*, 1962). Un año después, "Lawrence of Arabia" (*Columbia*, 1963) situó al desierto almeriense en el mapa de la industria cinematográfica internacional. Los *spaguetti western* y decenas de títulos como "Doctor Zhivago" (*Metro*, 1965), "The Battle of the Bulge" (*Jordan/Warner*, 1965), "Shalako" (*Cinerama*, 1968) o "Patton" (*20th Fox*, 1969) hicieron de España el paraíso de la *runaway production* en los años sesenta.

Vuelta a las andadas.

El ingreso de España en las organizaciones económicas internacionales abrió un nuevo frente en la disputa comercial con la MPEA. A principios de febrero de 1960, y ante los rumores que anunciaban nuevos problemas en España, la corporación decidió no perder el tiempo y solicitar formalmente a su gobierno la denuncia de la legislación cinematográfica española ante el Comité

⁹⁷³ AGA, SEC 12, caja 66/11847.

⁹⁷⁴ ROSENDORF, *The Life and Times of Samuel Bronston...*, op.cit., pp. 278-324.

de Transacciones Invisibles de la OECE⁹⁷⁵. Concretamente, la corporación denunció como discriminatorios o contrarios al espíritu del Código de Liberalización de esa organización cuatro aspectos concretos: el canon de doblaje, los cánones de importación, los límites cuantitativos a la importación y la política de repatriación de beneficios. La misión norteamericana sólo vio factible progresos inmediatos en el primer frente, ante la indudable discriminación sufrida por las cintas norteamericanas.

IV-14) Pesetas a satisfacer por nacionalidad en concepto del canon de doblaje para películas de largo metraje a enero de 1960.

	en blanco y negro		en color	
	pantalla normal	<i>Cinemascope</i>	pantalla normal	<i>cinemascope</i>
Alemanas		210.000	240.000	260.000
Italianas		250.000	300.000	320.000
Francesas	215.000	250.000	300.000	350.000
Británicas	275.000	325.000	360.000	500.000
americanas		650.000	750.000	1.000.000

Fuente: "The Motion Picture Industry in Spain", *doc.cit.*, p. 7.

El propio gobierno español fue consciente de la imposibilidad de mantener semejante sistema ante la OECE, por lo que en junio de ese mismo año modificó la fórmula de cálculo del canon, pasando a establecerse por el metraje de cada cinta en vez de por su nacionalidad. El resto de los frentes seguirían abiertos durante los años sesenta, convirtiéndose el Comité en el nuevo escenario del interminable conflicto entre la MPEA y gobierno español.

Los rumores que habían acelerado la decisión de la MPEA eran fruto del estado de conmoción en que se encontraba la industria cinematográfica española tras la consecución del Acuerdo de 1959. La aparente docilidad del MIT en aquel entonces pronto se demostró pasajera. Fontán y Arias Salgado supieron interpretar que la coyuntura bilateral de 1958 y 1959 favorecía los intereses de la MPEA. Obtenido el ingreso en la OECE, la DGCT y el MIT, retomaron la iniciativa

⁹⁷⁵ Des. nº 644, Waters al Departamento de Estado y la misión norteamericana ante la OECE: "Spanish Regulations Affecting U.S. Motion Picture Interests", Madrid, 16/III/1960. NA, RG 59, DF 374.800/3-1660.

perdida. Con los productores y distribuidores españoles solicitando bien la negociación de un nuevo acuerdo, bien la vuelta a la unilateralidad, Fontán lanzó una nueva carga legislativa contra los intereses de la industria norteamericana.

El 19 de marzo de 1960 el BOE hizo pública una Orden del MIT del mes anterior por la cual se establecían nuevas normas sobre el doblaje y subtitulado de películas extranjeras⁹⁷⁶. El texto convertía a la DGCT en el centro del comercio cinematográfico español, atribuyendo a ese organismo facultad para fijar anualmente el número de permisos de doblaje y subtitulado concedidos. La distribución de los permisos sería realizada previo informe del SNE (controlado por la distribución española desde el cese de Ballesteros) en función de un baremo basado en los mismos criterios empleados durante el pasado boicot⁹⁷⁷. En resumen, la DGCT se hacía con las riendas del negocio cinematográfico reproduciendo el modelo instituido por la SRC en los años 40, con la diferencia de que en este momento la herramienta de control pasaron a ser las licencias de doblaje, mientras que en aquel momento fueron las de importación.

Las reacciones no se hicieron esperar. Desde la industria española se interpretó la medida como un intento por evitar los efectos liberalizadores del ingreso de España en la OECE⁹⁷⁸. Ciertamente, el anejo cinematográfico incluía la liberalización de la concesión de licencias de importación, pero también recogía expresamente la prohibición de establecer cualquier tipo de “reglamentación cuantitativa interior” a las películas dobladas, a excepción de las cuotas de pantalla, ya amparadas por el GATT. Y esto último era lo que hacía la medida aprobada por la DGCT. El gobierno español, como buena parte de los otros socios de la institución, se había acogido a reservas en ambos puntos, por lo que no estaba obligado a adoptar sendas resoluciones a corto plazo. Desechada la pertenencia al organismo internacional como principal factor para explicar esa actitud, parece más oportuno situar el origen de la medida en una mera continuación de la política iniciada por el MIT en 1955. De ese parecer fue

⁹⁷⁶ BOE, 19/III/1960.

⁹⁷⁷ Para el funcionamiento del baremo, véanse los apéndices.

⁹⁷⁸ Des. n° 680, Waters al Departamento de Estado: “New Regulations on Spanish Motion Picture Industry”, Madrid, 19/IV/1960. NA, RG 59, DF 852.452/3-2960.

la MPEA al solicitar el amparo del Departamento de Estado, cargando las tintas contra el MIT y, particularmente, contra el papel desempeñado por Fontán:

Mr. Muñoz Fontan has successfully centralized power in his hands, and this new dubbing regulation makes him into a real czar. He has indicated very clearly in the recent past that he wants to put the squeeze further on to our companies. [...] Anything that can be done to bring pressure on the Spanish Government would be most appreciated⁹⁷⁹.

Al mismo tiempo que Gervasi recibió orden de viajar a España, Fontán comunicó al personal de la Embajada de Estados Unidos su intención de limitar a un máximo de 3 licencias de doblaje los permisos por distribuidora. La ofensiva contra las filiales parecía confirmarse. A las malas noticias para la MPEA se unió el conocimiento sobre otra normativa de reciente aprobación, que reconsideraba la extensión de licencias de importación fuera de cupo para las cintas presentadas en festivales cinematográficos internacionales, como era el caso del de San Sebastián⁹⁸⁰. Gervasi, que había desarrollado junto a Griffith Johnson una profunda animadversión hacia sus interlocutores españoles en general, y Fontán en particular, sorprendió al personal de la Embajada con una llamativa teoría sobre el origen de los problemas de la industria norteamericana en España:

If, in fact, the extra licenses are not granted, Mr. Gervasi considers that this will be the result of attempts by the film authorities to substantially reduce the importance of the San Sebastian Festival and to focus attention on exhibitions in regions such as Valladolid, Seville and perhaps Valencia where the Opus Dei is more firmly entrenched. It is Mr. Gervasi's belief that the lay-clerical order of Opus Dei exercise great influence over the Spanish motion picture situation⁹⁸¹.

Las negociaciones llevadas a cabo durante las primeras semanas del mes de mayo sentaron en la mesa a Gervasi y Marañón Moya de un lado, y a una extensa delegación encabezada por Fontán y Villar Palasí del otro. La presencia del Subsecretario de Información no era sino una muestra del respaldo con que contaba el Director General en el Ministerio. La delegación norteamericana contó por su parte con el apoyo de la Embajada, que accedió a subrayar ante

⁹⁷⁹ Griffith Johnson a Hand (ahora Asistente Especial del Director del Office of International Trade, Departamento de Estado): "The Situation of American Films in Spain", Nueva York, 8/IV/1960. NA, RG 59, 852.452/4-860.

⁹⁸⁰ BOE, 26/II/1958.

⁹⁸¹ Des. n° 778, Waters al Departamento de Estado: "Spanish-MPEAA Negotiation of New Motion Picture Agreement", Madrid, 9/V/1960, p. 4. NA, RG 59, DF 852.452/5-960. "Spanish-MPEAA Negotiation of New Motion Picture Agreement", doc.cit., p. 4. Gervasi se refería principalmente al Festival de Cine Católico de Valladolid.

la delegación española su interés por una salida satisfactoria a las diferencias existentes⁹⁸². Ese apoyo no pareció impresionar a los negociadores españoles. Las partes apenas alcanzaron un acuerdo en lo relativo al Festival de San Sebastián. A fin de evitar un nuevo boicot al evento por parte de la corporación, Fontán garantizó la concesión de licencias fuera de cupo⁹⁸³. En deferencia, Gervasi acordó reanudar las conversaciones durante la celebración del Festival a mediados de julio.

En paralelo a los contactos mantenidos en España, la MPEA intentó involucrar nuevamente al MAE. A finales de abril, Eric Johnston en persona comunicó a Areilza el profundo malestar de sus representadas ante el último movimiento legislativo. En su escrito de protesta, Johnston describió el esfuerzo que las compañías norteamericanas habrían llevado a cabo desde el levantamiento del boicot en España, cifrando en 250 millones de pesetas la inversión en rodajes y en la compra de derechos y distribución de cintas españolas. Ante la actitud del MIT, anticipaba, los avanzados planes para la producción de 12 películas y la coproducción de otras 5 películas, así como para la adquisición de los derechos de distribución internacional de varias cintas españolas, quedaban en el aire. Por último, señaló la contradicción entre la política cinematográfica y la nueva política económica española:

Durante el último año, España ha hecho grandes avances en el desarrollo de sus relaciones comerciales con Europa y América y en la reorganización de su política económica, como lo testifican su entrada en la OECE y su acuerdo con el FMI. Tengo la esperanza de que estará usted de acuerdo en la importancia de que esta política se extienda a la industria cinematográfica. Le quedaríamos muy agradecidos si nuevamente presta usted ayuda y su influencia en esta dirección con relación a las decisiones que deberá tomar el gobierno español en un futuro cercano⁹⁸⁴.

Areilza satisfizo nuevamente los deseos de la MPEA, trasladando al MAE la necesidad de no irritar al influyente Eric Johnston. Areilza volvió a razonar su solicitud ante la importancia –excesiva– que concedía a la figura de Johnston en el diseño de la política comercial norteamericana. El último cargo oficial

⁹⁸² "Spanish-MPEAA Negotiation of New Motion Picture Agreement", doc.cit., p. 4.

⁹⁸³ Ese edición la MPEA presentó "The Fugitive Kind" (Pennebaker, 1959), con Marlon Brando. *Primer Plano*, n^{os} 1030 (9/VII/1960), 1031 (16/VII/1960) y 1032 (23/VII/1960). La cinta obtuvo la Concha de Plata a mejor película y el Premio Zulueta a la mejor interpretación femenina por el papel de Joanne Woodward

⁹⁸⁴ Johnston a Areilza, Nueva York, 28/IV/1960. AGA, SEC 10, caja 54/12668.

acumulado por Johnston, el de Presidente del *Committee for International Economic Growth*, parecían reforzar esos argumentos⁹⁸⁵. Sin embargo, en esta ocasión las demandas de la Embajada no encontraron eco. El MIT recibió vía libre para continuar su política.

Fracasada la vía del MAE, el propio Johnston decidió tantear a Fontán en persona durante el Festival de Berlín. Para su asombro y preocupación, el representante español no sólo mantuvo su propuesta de fijar en poco más de 20 el número de licencias de doblaje destinadas a las compañías que representaban a las firmas de la MPEA, sino que pretendía fijar también su reparto para la nueva temporada, algo que hasta entonces había correspondido a la MPEA. Según ese reparto, *Columbia*, *Paramount* y *Warner* apenas recibirían 2 licencias, mientras que *MGM Ibérica*, *Hispano Fox*, *Radio*, *Universal* y *CB Films* dispondrían de entre 4 y 5 permisos cada una. Fontán parecía buscar el enfrentamiento dentro de la MPEA. Preguntado sobre el criterio aplicado para establecer semejante reparto, Fontán replicó que el cálculo respondía a un baremo que debía entrar en vigor el 8 de julio (el encuentro entre ambos se celebró sólo tres días antes)⁹⁸⁶. Esos criterios primaban el historial comercial de cada compañía durante las últimas tres temporadas, el número de empleados a sueldo; el número de oficinas abiertas; el capital invertido (también claramente favorable a las distribuidoras españolas, ya que las cinco filiales eran de capital 100% norteamericano); y la distribución de cine español⁹⁸⁷. El baremo rigió la política cinematográfica española durante los años sesenta, suponiendo un modelo excepcional en Europa, tanto por su funcionamiento, como por su discriminación a las filiales de las compañías de Hollywood⁹⁸⁸.

⁹⁸⁵ Areilza a Castiella, Washington D.C., 12/V/1960. AGA, SEC 10, caja 54/12668.

⁹⁸⁶ Memorando de conversación entre Johnston, Kenneth Clark (MPEA), Propps., William T. Pryce (Economic Affairs, Departamento de Estado) y Thomas C. Mann (Economic Affairs, Departamento de Estado): "Motion Picture Problem in Spain", Washington D.C., 11/VII/1960. NA, RG 59, DF 852.452/7-1160.

⁹⁸⁷ "Baremo de 1960", s.f. AGA, SEC 6, caja 35.18/212.

⁹⁸⁸ Thomas Guback calificó en su momento al "baremo" español como la fórmula más exitosa aplicada por cualquier país europeo para proteger a su industria de las ansias monopolísticas. GUBACK, *The International Film Industry...*, *op.cit.*, pp. 93-110. Sin negar que la fórmula supuso un serio revés para la MPEA, lo cierto es que el cine norteamericano mantuvo la hegemonía en las pantallas españolas durante los sesenta, y si bien ésta se redujo considerablemente, no lo hizo en mayor grado que en países como Francia o Italia, que además sí aprovecharon la crisis por la que atravesó la industria norteamericana para desarrollar sus propios modelos industriales, especialmente exitoso en el país trasalpino. El baremo hizo de la distribución española un sector

Las cosas se complicaron todavía más para la corporación cuando *CB Films* y *MGM Ibérica* anticiparon los depósitos exigidos por la DGCT para participar del nuevo reparto sin consultar con la MPEA. La actitud de la distribuidora de *United Artists* no suponía sorpresa alguna dados los precedentes; diferente era el caso de la filial de *Metro*. La "traición" de *MGM Ibérica* representaba la primera vez que una de las filiales se saltaba la disciplina de la corporación. Johnston no tardó en relacionar el poco eco que habían tenidos sus últimas gestiones ante el MAE con la relación fraterna entre Jaime y César Alba. *Universal* e *Hispano Fox* siguieron esa senda poco después. Ante la deriva de los acontecimientos y el temor a que el comportamiento español fuese emulado por otros países "en vías de desarrollo", Johnston solicitó el amparo del Departamento de Estado⁹⁸⁹.

La MPEA optó finalmente por tirar la toalla. Los efectos contraproducentes del boicot decretado en 1955 quedaban demasiado cerca. Además, la rebeldía de algunas de las filiales más importantes (*MGM Ibérica* e *Hispano Fox*) anticipaba grandes dificultades para lograr el frente común necesario en caso de optar por la confrontación. Gervasi viajó al Festival de San Sebastián con un mensaje para Fontán: la MPEA aceptaría renovar el acuerdo vigente y participar del baremo a cambio de una muestra de buena voluntad, que debía traducirse en la concesión de alguna licencia adicional para las filiales más perjudicadas en el reparto inicial. Fontán, triunfante, aceptó. *Warner* y *Columbia* obtuvieron 3 permisos cada una, mientras que *MGM Ibérica*, *Hispano Fox* y *Radio* se hicieron con 4. Significativamente, las 100% españolas *Universal* y *CB Films* lograron el mayor número de permisos para empresas representantes de firmas

privilegiado dependiente del amparo estatal, como se demostraría tras la liberalización del sector en los años setenta. Mientras, la producción española siguió lastrada por un sistema que ligaba su protección a la explotación del cine norteamericano, y no del mérito o el éxito comercial. Fue la OEEC la que forzó una cierta racionalización del sistema de fomento, mediante la introducción del éxito comercial (calculado a través del control de taquilla, en vigor desde el primero de enero de 1965) como factor de mérito en la producción. Para una reproducción de su funcionamiento, véanse los apéndices.

⁹⁸⁹ "Motion Picture Problem in Spain", *doc.cit.*, p. 2. En 1960, la MPEA había comenzado a preocuparse seriamente por ampliar el margen de negocio en los países en vías de desarrollo, donde las pautas de consumo y la escasa implantación de la televisión favorecían al medio cinematográfico sobre otras formas de ocio.

norteamericanas, un total de 5 cada una⁹⁹⁰. Las distribuidoras españolas podrían a optar a un total de 64 licencias de doblaje. Gervasi dimitió poco después. Griffith Johnson se hizo eco de la teoría conspirativa alimentada por su antiguo representante:

He said that the Opus Dei, although it had become active in motion Picture distribution in Spain only two years ago, was now the most powerful force in motion picture distribution in Spain today⁹⁹¹.

Iniciado 1961, la Embajada de Estados Unidos en España tenía claro que los problemas de la MPEA no encontrarían rápida solución. Cara a la nueva década, concluyó la Embajada, el problema debía afrontarse desde una perspectiva global, incorporando plenamente el marco multilateral ofrecido por los organismos económicos internacionales a la clásica aproximación bilateral practicada por la corporación, que, como había quedado repetidamente en evidencia durante el último lustro, era ya claramente insuficiente:

It appears unlikely that the trade doors for U.S. film exports will be opened wide in the immediate future. It is hoped, however, that with a more flexible approach by the MPEAA in its relations with the Spanish motion picture authorities, along with discreet Embassy prodding, and the liberal influences of the OECD and eventually the GATT, the Government of Spain will be induced to give easier access to foreign films and authorize closer cooperation with foreign motion picture interests⁹⁹².

⁹⁹⁰ Tel. nº 788, Mann a la Embajada en España, Washington D.C., 15/VII/1960. Tel. nº G-15, Embajada al Secretario de Estado, Madrid, 9/VIII/1960. Des. A-30, Departamento de Estado a Embajada: "Comments on Certain Issues Arising from the Treatment Accorded by the Spanish Government to Products and Representatives of the U.S. Motion Picture Industry", Madrid, 12/VIII/1960. NA, RG 59, DF 511.525/8-960 y 7-1560, y 852.452/2-860.

⁹⁹¹ Memorando de Conversación entre Griffith Johnson y Martindale (CPT, Departamento de Estado): "Motion Pictures Problems in Spain", Washington D.C., 21/XI/1960. NA, RG 59, DF 852.452/11-2160. La supuesta intervención del Opus Dei como parte interesada en el conflicto cinematográfico resulta cuestionable. La pertenencia a la congregación católica de varios de los protagonistas no implica nada por sí misma. La agrupación aparece citada expresamente como beneficiaria última de varias operaciones de desbloqueo de cuentas cinematográficas ya en 1954, en las que habría participado como promotor uno de sus miembros más prominentes, Luis Vals Taberner. Las sumas movilizadas pertenecían a *Republic*, que tuvo como distribuidor exclusivo durante el embargo a *DIPENFA*, empresa que asumió el liderazgo en la distribución cinematográfica española y a cuyo consejo directivo había pertenecido el Ministro Ullastres. Si a esos datos unimos la frustración de los negociadores de la MPEA y la leyenda negra que comenzaba a acompañar a la congregación, obtenemos como resultado las citadas teorías. IEME: "Compensación MPA y Opus Dei", Madrid, 19/VII/1954. IEME, Madrid 13/IV/1957 y 4/X/1957. ABE, IEME-CIN, caja 24.

⁹⁹² Des. nº 349, Ceffaratti al Departamento de Estado: "U.S. Motion Pictures in Spain", Madrid, 5/I/1961. NA, RG 59, DF 852.452/1-561.

4.2. La propaganda estadounidense ante el nuevo clima bilateral.

La detonación de la primera bomba atómica soviética en agosto de 1949 revalorizó notablemente la posición geoestratégica de la Península Ibérica en los planes defensivos del Pentágono. El estallido de la guerra de Corea y el anticomunismo en el que estaba instalado el país permitieron al gobierno de Estados Unidos justificar puertas adentro el acercamiento al régimen franquista como un movimiento estratégico más en la partida de ajedrez disputada con el Kremlin. Los tres convenios bilaterales sellados en Madrid en septiembre de 1953 dieron carta de naturaleza a lo que venía fraguándose desde principios de la década: un acuerdo por el que Estados Unidos se hacía con privilegios estratégico-militares a cambio de respaldo internacional y cooperación económica. Los servicios de información desplegados en España recibieron la misión de crear un clima de opinión favorable al nuevo vínculo bilateral. El cine, de nuevo, jugó un papel fundamental en la estrategia comunicativa y propagandística.

4.2.1. El cine, la *Campaign of Truth* y la USIA.

El inicio de la Guerra de Corea concedió a la Administración Truman la oportunidad de relanzar su campaña informativa en el extranjero, encorsetada hasta entonces por una clase política reticente a conceder nuevos fondos con ese propósito. Con su gestión internacional en cuestión tras los últimos acontecimientos internacionales (bomba atómica soviética; victoria comunista en la guerra civil china), la Casa Blanca no lo tenía fácil pese a la mayoría de que disfrutaba el Partido Demócrata en ambas cámaras del legislativo. En esa tesitura, Truman y sus asesores decidieron lanzar un órdago al congreso. El 20 de abril de 1950, el Presidente anunció el lanzamiento de una *Campaign of Truth* a nivel mundial como forma de plantar cara a las "calumnias" diseminadas por la

propaganda soviética. Su audiencia aquel día estaba compuesta por los principales editores y directores de prensa del país⁹⁹³.

Pocos meses después, garantizado el respaldo popular a la intervención estadounidense en Corea –bajo bandera de las Naciones Unidas–, Truman elevó al Congreso su solicitud de una partida extraordinaria de 89 millones de dólares para reforzar a la USIE. Contaba para entonces con el apoyo de las dos comisiones parlamentarias encargadas de su supervisión política, la *Advisory Commission on Information* y la *Advisory Commission on Educational Exchange*⁹⁹⁴. El 27 de septiembre de ese mismo año, tras vencer las últimas reticencias –senadores y congresistas se encontraban envueltos en una dura campaña electoral–, la Casa Blanca consiguió sacar adelante la partida extraordinaria que buscaba para relanzar el programa informativo-propagandístico y cultural. Los recursos facilitados para la *Campaign of Truth* –y las acciones ligadas al NSC 68– representaron el mayor impulso dado al esfuerzo informativo-propagandístico norteamericana en el extranjero desde el *Smith-Mundt Committee* –y el NSC 4⁹⁹⁵. Como veremos para el programa cinematográfico en general, y el español en particular, ese impulso permitió que las cotas alcanzadas durante el bienio 1945/1946 fuesen superadas ampliamente a partir de 1951.

La llegada de Eisenhower a la Casa Blanca reforzó la apuesta por el programa informativo-propagandístico⁹⁹⁶. La administración republicana trajo consigo una nueva forma de enfocar la “guerra psicológica” y el programa informativo en particular. Fruto de ello, en agosto de 1953 el programa fue deslindado del Departamento de Estado para quedar encuadrado bajo una agencia independiente, la *United States Information Agency* (USIA)⁹⁹⁷. Se

⁹⁹³ Discurso de Truman ante la *American Society of Newspaper Editors*, Washington D.C., 20/IV/1950, vid. <http://www.trumanlibrary.org/publicpapers/> (documento nº 92).

⁹⁹⁴ Truman al *Speaker of the House of Representatives*: “On the Need for an Expanded Truth Campaign to Combat Communism”, Washington D.C., 13/VII/1950. Vid. <http://www.trumanlibrary.org/publicpapers/> (documento nº 190).

⁹⁹⁵ MITROVICH, *Undermining the Kremlin...*, *op.cit.*, pp. 15-82.

⁹⁹⁶ Existen varios análisis sobre la propaganda norteamericana bajo la administración Eisenhower, vid. BELMONTE, *Defending a Way of Life...*, *op.cit.*, pp. 97-238; HIXSON, *Parting the Curtain...*, *op.cit.*, pp. 57-228; y OSGOOD, *Total Cold War...*, *op.cit.*

⁹⁹⁷ Entre las aproximaciones a la historia de la agencia propagandística más longeva de Estados Unidos, vid. DIZARD Jr., Wilson. P.: *Inventing Public Diplomacy, The Story of the U.S. Information Agency*, Londres y Boulder, Lynne Rienner, 2004; TUCH, Hans N.: *Communicating with the World: U.S. Public Diplomacy Overseas*, Nueva York, St. Martin's Press, 1990; HENDERSON, John W.: *The United States Information Agency*, Nueva York, Praeger, 1969. Se da la casualidad que los tres autores aquí

recuperaba así la tradición según la cual la dirección de la acción informativo-propagandística del gobierno norteamericano era desvinculada del todopoderoso Departamento de Estado, como había ocurrido con el CPI y el OWI⁹⁹⁸. El menos polémico intercambio educativo y cultural sí permaneció encuadrado en el Departamento de Estado hasta 1978, concretamente en su *Bureau of Educational and Cultural Affairs*.

Los sucesos internacionales acaecidos durante 1953, como el fallecimiento de Stalin, el fin de las hostilidades en la Guerra de Corea o la detonación de la primera bomba de hidrógeno soviética, pusieron a prueba a la USIA. El presupuesto de la agencia dio un salto cualitativo en el año fiscal 1955, cuando superó por primera vez los 100 millones de dólares. El XX Congreso de Partido Comunista de la Unión Soviética alentó al gobierno y el legislativo estadounidenses a explotar propagandísticamente la *desestalinización* promovida por Nikita Khrushchev. Sin embargo, la violenta represión de la rebelión húngara por las tropas soviéticas en otoño de 1956 echaron por tierra los cálculos más optimistas. El senado norteamericano cargó duramente contra la labor de la VOA como alentadora de una revuelta popular que Estados Unidos no podía apoyar militarmente. Como consecuencia, el presupuesto de la USIA fue reducido considerablemente en 1957 y contenido hasta la conclusión del mandato Eisenhower; los objetivos, a su manera, también.

Aunque la USIA consiguió el respaldo de todos los ejecutivos que se sucedieron durante la Guerra Fría, no en vano sobrevivió de manera prácticamente ininterrumpida hasta finales del siglo pasado (1953/78 y 1982/99), no faltaron voces críticas a su labor y propia existencia ya en los cincuenta⁹⁹⁹.

citados fueron empleados de la USIA. La primera aproximación puramente académica a la historia de la USIA es la obra apunto de publicarse del Profesor Nicholas Cull: *American Propaganda and Public Diplomacy, 1945-2001: A History of the United States Information Agency* (Cambridge University Press).

⁹⁹⁸ La decisión de desvincular a la USIA Del Departamento de Estado fue fruto de La desconfianza del nuevo Secretario de Estado John F. Dulles hacia esas actividades, así como de la opinión favorable de los principales consejeros del Presidente en materia de "guerra psicológica", William H. Jackson y Nelson Rockefeller. La inicial independencia de esta agencia respecto al Departamento de Estado se redujo considerablemente a partir de junio de 1959, fecha en la que el Special Assistant to the Secretary of State for Coordination of International Educational and Cultural Relations, Robert Helver Thayer, se hizo cargo del Bureau of International Cultural Relations del Departamento de Estado.

⁹⁹⁹ La relación de la USIA con el poder legislativo fue especialmente turbulenta, algo que lastró sin duda el funcionamiento de la propaganda norteamericana en el exterior. Vid. QUESSARD-

Año tras año, la prensa se hizo eco de las persistentes críticas esgrimidas por políticos de todos los colores acerca del presupuesto de la agencia. Esos ataques daban voz a un sentimiento asentado hacía mucho tiempo en importantes sectores de la opinión pública y política norteamericanas, que cuestionaba tanto la efectividad de la propaganda, como el acervo democrático de unos programas “informativos” que no hacían sino suplantar el papel del individuo y la empresa privada en la esfera de la comunicación internacional. Todo ello aderezado con continuas apelaciones al derecho del contribuyente a conocer en que se empleaba su dinero (la USIA no se caracterizó por su transparencia), incluidas acusaciones de mala gestión y despilfarro¹⁰⁰⁰. El influyente y prestigioso pensador y científico social Walter Lippman, uno de los padres de la propaganda en Estados Unidos, se convirtió en uno de los más duros críticos desde planteamientos progresistas de la labor adjudicada a la USIA¹⁰⁰¹. Mayor repercusión mediática tuvieron los continuos ataques que sobre la agencia realizó el polémico productor cinematográfico Eugene W. Castle. En una comparecencia ante el Subcomité del Senado encargado de debatir la partida presupuestaria de 1954, no dudó en solicitar un recorte masivo del presupuesto destinado a la USIA. El año siguiente, Castle solicitó su supresión¹⁰⁰². Por el contrario, la campaña de descrédito emprendida por Joseph McCarthy contra la VOA y la USIA a principios de la década de los cincuenta, no fue tanto una crítica del programa informativo en sí mismo, sino un capítulo más de su particular caza de brujas en el seno del Departamento de Estado.

SALVAIN, Maud: “Les administrations présidentielles et la diplomatie publique pendant la guerre froide: paradoxes et controverses autour de l’Agence d’Information des Etats-Unis”, comunicación presentada al Colloque de l’Observatoire de la Politique Étrangère Américaine, Université de Paris III, Paris, 19-20/I/2007, en prensa.

¹⁰⁰⁰ “Culture is Coin of Diplomacy”, *The Washington Post and Times Herald*, 23/VIII/1959. La USIA siguió de cerca el debate en torno a su existencia, recopilando periódicamente todos aquellos artículos favorables y desfavorables publicados por la prensa: NA, RG 306, entry E1066, boxes 153 y 154.

¹⁰⁰¹ Sirva de ejemplo su artículo “Why the Voice of America Should Be Abolished” (*The New York Herald Tribune*, 27/IV/1953), publicado en pleno debate político sobre la creación de la USIA. Para su contribución al desarrollo de los estudios sobre propaganda y comunicación que guiarían la política propagandística norteamericana en los años cincuenta, vid. SIMPSON, Christopher: *Science of Coercion. Communication, Research & Political Warfare 1945-1960*, Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 1994, pp. 13-21.

¹⁰⁰² “U.S. Urged to End Film Propaganda”, *The New York Times*, 15/V/1954; “U.S. Millions Held Wasted on Propaganda”, *Los Angeles Times*, 20/IV/1955. Castle puso por escrito sus ataques a la agencia en dos libros sucesivos: *Billions, Blunders, and Baloney: The Fantastic Story of How Uncle Sam Is Squandering Your Money Overseas*, Devin-Adair Co, Nueva York, 1955; y *The Great Giveaway: the Realities of Foreign Aid.*, H. Hegnery Co., Nueva York, 1957.

El nuevo programa cinematográfico.

The International Motion Picture Division plays a vital role in the coordinated effort of all elements of USIE to promote better understanding of the United States abroad and to strengthen cooperative international relations. One hundred fifty (150) film libraries in some 90 countries are carrying forward the "Campaign of Truth" to support democratic ideas and institutions in opposition to Communism. [...] It is estimated that the world-wide program is currently reaching audiences (theatrical and non-theatrical) at the rate of 400 million persons annually. [...] Through such films the United States expresses its willingness to cooperate and encourage other peoples in their efforts to develop for themselves a free way of life, to advance in agriculture, industry and health; to develop better and wider educational opportunities and achieve higher living standards. Another important task of motion pictures is to help keep the record straight on American action in world affairs and conditions in the United States¹⁰⁰³.

In large cities and in remote rural areas, before large audiences and before selected groups, motion pictures from 210 USIA overseas film libraries help carry out the U.S. Information Agency's mission. This mission, defined by the President, directs USIA to tell "all peoples throughout the world" the truth about the official aims and acts of the United States, to expose counter hostile efforts to distort those aims and acts and to present abroad an accurate picture of the life and culture of the American people. [...] An estimated one-half billion people overseas see USIA motion pictures every year¹⁰⁰⁴.

Ambos extractos, procedentes de folletos destinados a consumo interno, permiten hacernos una idea de los progresos, similitudes y diferencias entre el programa cinematográfico del USIE y la USIA con ocho años de diferencia. A primera vista, destaca el salto cuantitativo del programa, tanto en medios como en extensión y espectadores¹⁰⁰⁵. También se intuye la pervivencia en el tiempo del tono introducido en el programa por la *Campaign of Truth*: informar de los logros propios continuó siendo un objetivo, pero lo principal pasó a ser contrarrestar la propaganda soviética (eso sí, utilizando una óptica constructiva y "positiva"¹⁰⁰⁶). Menos se cuenta sobre el progreso cualitativo del programa, y

¹⁰⁰³ USIE: "The Campaign of Truth. The International Information and Education Exchange Program 1951", Washington D.C., s.f., p.8. NA, RG 306, entry E1066, box 117.

¹⁰⁰⁴ IMS (USIA): "Motion Pictures in the Overseas Information Program", Washington D.C., VI/1959, pp. 1-2. NA, RG 306, entry E1066, box 153.

¹⁰⁰⁵ Un estudio de 1953 cifra en 137 millones los espectadores acumulados por el programa en 1951 y en 169 millones durante 1952. La fuente de procedencia de esas cantidades son los *USIE Semi Annual Reports* de todas las misiones en el extranjero, por lo que ofrece más garantías que la estimación ofrecida en la cita anterior. *Bureau of Social Science Research: "Targets of USIS Films"*, Washington D.C., 1/V/1953, anexo. NA, RG 306, entry 1007A, box 35, IEV. M-6.

¹⁰⁰⁶ *International Information Administration [IIA] Instruction PO-8* a todas las misiones USIS en Europa: "Information Policy for Positive Content in IIA Programming to Europe", Washington D.C., 8/IV/1953. NA, RG 469, entry 187, box 14.

especialmente sobre su efectividad. La incapacidad para evaluar correctamente el esfuerzo informativo en general y el cinematográfico en particular continuó lastrando el programa. Su continuidad presupone, al menos, que la fe de sus gestores en sus posibilidades permaneció intacta. Colegir por ello su efectividad sería, en cualquier caso, aventurado.

El marco organizativo del programa cinematográfico apenas sufrió cambios durante este periodo. En enero de 1952 se produjeron una serie de reformas nominativas en la estructura del USIE que afectaron al programa cinematográfico. El IMP pasó a denominarse *International Motion Picture Service* (IMS) para integrarse en el departamento que vino a suceder al OII: la *International Information Administration* (IIA). El primero de agosto de 1953 el programa pasó a formar parte de la recién creada USIA. Cambios más profundos hubo en el modo de actuación del servicio cinematográfico en todos sus niveles: planificación, programación, producción, distribución y exhibición. Tres factores contribuyeron a ello: la inyección presupuestaria y de personal iniciada con la *Campaign of Truth*; la profunda reorganización administrativa del programa; y un novedoso –aunque limitado– esfuerzo en investigación.

Los fondos disponibles gracias a la *Campaign of Truth* permitieron una profunda remodelación interna del programa cinematográfico que terminó por tomar forma con el nacimiento del IMS. Para el año fiscal 1952, el presupuesto del IMP ascendió a 10,5 millones de dólares. El año siguiente, uno de los más complicados del programa en la década de los cincuenta, quedó reducido a la nada despreciable cifra de 7 millones de dólares, es decir, casi el triple del presupuesto del programa durante el año fiscal 1947¹⁰⁰⁷. El esfuerzo inversor osciló en torno a esas cifras durante el resto de la década, garantizando una mínima continuidad desconocida hasta la fecha. Superadas las penurias materiales, los problemas para adaptar el material a cada país y audiencia fueron sin duda el principal reto que afrontó el programa durante el periodo.

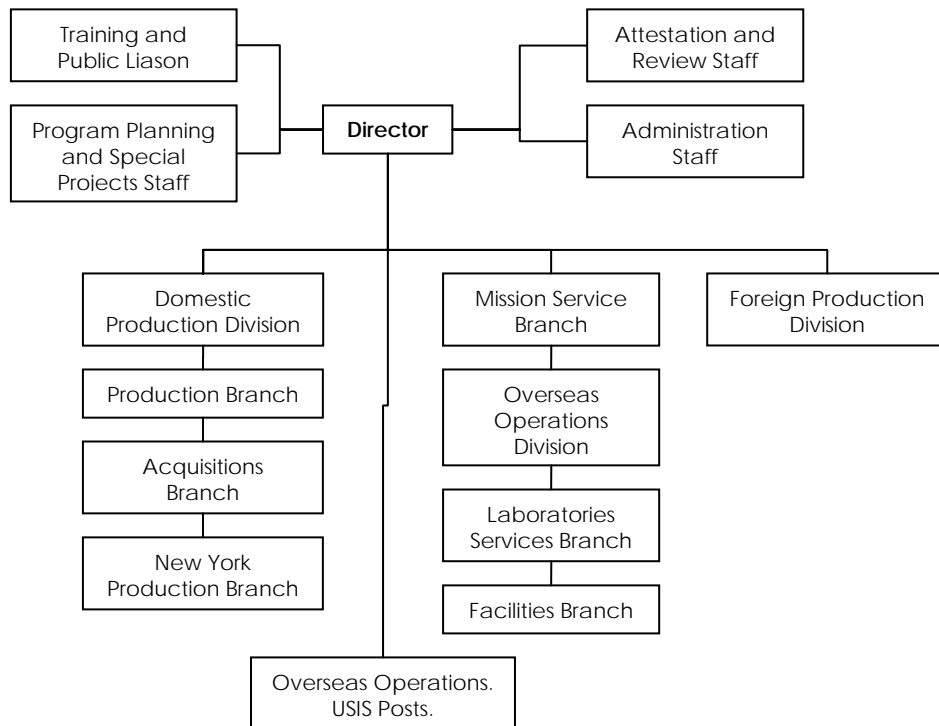
La estructura del IMS constaba de dos niveles en cuyo escalón superior se encontraban el *Production Office*, el *Coordination Office* y el *Field Operations*

¹⁰⁰⁷ Para los presupuestos de 1952 y 1953, Circular 3136, IIA a todas las misiones del USIS: "IIA: Motion Pictures – Program for Fiscal Year 1953", Washington D.C., 29/VII/1953. NA, RG 59, DF 511.005/7-2952.

*Office*¹⁰⁰⁸. Al primero, con sede en Nueva York, se le encargó la selección, adaptación, doblaje y producción de documentales, así como las relaciones con la industria cinematográfica. El segundo quedó al frente del programa y los contactos con otras agencias y departamentos gubernamentales como la ECA. El tercero y más complejo e importante constó a su vez de tres ramas. El *Utilization Branch* se ocupó del suministro de material suplementario a las misiones –desde folletos y carteles hasta discursos para la introducción de determinadas películas y programas–, en aras a potenciar la efectividad de las proyecciones (*Utilization Section*); de la formación del personal norteamericano y foráneo encargado del programa (*Techniques and Training Section*); y de la correcta adaptación de las proyecciones a los *target groups* –“pin-pointing programming”– y su coordinación con el conjunto de medios empleados (*Field Program Section*). El *Facilities Branch* se encargó de las labores logísticas, es decir, del suministro (*Supply and Equipment Section*) y asistencia técnica a las misiones (*Technical Development Section*). Por último, el *Mission Requirements Branch* ejerció como principal cadena de contacto entre las misiones y el IMS (*Geographic Sections*); supervisó el número de copias de cada cinta traducidas en relación a su contenido, propósito e importancia relativa del idioma y el país en el conjunto del programa informativo (*Language Section*); y se encargó de la supervisión administrativa necesaria para la correcta coordinación del programa (*Control Unit*). En 1956 se produjo una ligera simplificación de este organigrama.

¹⁰⁰⁸ Anthony Guarco (IMS): “A Brief Resume of the Functions of IMS Field Operations”, Washington D.C., 24/III/1952. NA, RG 59, DF 511.005/3-2452.

IV-15) Organigrama del IMS, diciembre de 1956.



En ambos casos se mantuvo una sede en Nueva York. El objetivo era doble: fortalecer los vínculos con instituciones con las que se venía colaborando desde tiempos del OWI, como en los casos del MOMA y el *National Board of Review of Motion Pictures*; y aprovechar la capitalidad de la ciudad como capital de la producción documental en Estados Unidos. Buena parte de las películas producidas por el IMS a lo largo de esta década fueron rodadas en instalaciones privadas¹⁰⁰⁹. En el terreno de la producción propia fue relevante el inicio de rodajes en varias misiones, generalizada a partir de 1956 con la creación de una *Foreign Production Division*. Se trataba de conseguir una mayor cercanía entre las imágenes proyectadas, las temáticas abordadas y el público potencial, principalmente en los países del Lejano Oriente y África. Algunas misiones incluso obtuvieron permiso para rodar sus propias películas, eso sí, siempre bajo supervisión de la oficina en Nueva York. Gran relevancia fue concedida a la filmación de escenas de “eventos especiales” como la Guerra de Corea, visitas

¹⁰⁰⁹ IMP: “IMP’s part on the Campaign of Truth”, Washington D.C., I/1952, p. 5. NA, RG 306, entry E1061, box 153.

de autoridades norteamericanas al extranjero o viceversa, firma de tratados o convenios bilaterales (como el de Madrid en septiembre de 1953) o internacionales (como el de usos civiles de la energía atómica) y discursos representativos de la política exterior del país. En Europa, la producción de películas se programó casi siempre de forma conjunta con la ECA y las agencias que la sucedieron en los años cincuenta: la *Mutual Security Agency* (MSA), la *Foreign Operations Administration* (FOA) y la *International Cooperation Administration* (ICA).

La principal fuente de películas del programa continuó siendo el préstamo de documentales propiedad de instituciones públicas o privadas. Un catálogo de varios centenares de títulos actualizado periódicamente circulaba por todas las misiones¹⁰¹⁰. Bajo contrato de cesión, las películas eran readaptadas en Nueva York para que sirviesen debidamente a los objetivos del programa en cada misión. Así, además de doblar las películas hasta a 40 lenguas distintas, se procedía a reeditar las cintas a objeto de adaptar la banda sonora, los diálogos, el metraje y las escenas a las necesidades propagandísticas. La colaboración fue particularmente intensa con las asociaciones médicas con las que se venía trabajando desde la II Guerra Mundial (*American Dental Association, American College of Surgeons, American Medical Association*, etc.). En el campo gubernamental, la cooperación más estrecha se mantuvo con los Departamentos de Agricultura, Interior y Defensa, la *Federal Security Agency* y la MSA/FOA/ICA¹⁰¹¹. La mayor parte de las películas producidas por los organismos públicos eran de un elevado carácter técnico, por lo que fueron destinadas en su mayoría a los distintos programas de asistencia técnica y económica desarrollados en los países europeos¹⁰¹².

¹⁰¹⁰ El catálogo de finales de 1952 describía más de 3.000 cintas y proporcionaba información sobre más de trescientos productores privados. IMS a todas las misiones USIS en países miembros de la UNESCO: "FILM CATALOGUE, United States Educational, Scientific and Cultural Motion Pictures and Films Strips Suitable and Available for Use Abroad", Washington D.C., 24/IX/1952. NA, RG 59, DF 511.005/9-2452. España ingresó en la UNESCO el 30 de enero de 1953.

¹⁰¹¹ Aunque buena parte de la documentación sobre este particular continua clasificada, los *Records of the United States Foreign Assistance Agencies* (NA, RG 469) proporcionan algo de luz sobre la colaboración entre los servicios de información, las distintas agencias de cooperación y departamentos como el de Agricultura. Sirva de ejemplo, NA, RG 469, entry 187, boxes 14 y 15; entry 235, boxes 90-95.

¹⁰¹² Para un listado de las más de 300 películas financiadas por la ECA, la MSA, y la FOA hasta 1954, <http://www.marshallfilms.org/>. El Plan Marshall concluyó oficialmente en junio de 1952, pero distintos

Un volumen considerable de los recursos del USIE y la USIA tuvieron como destinatarios a los cada vez más numerosos e importantes departamentos universitarios y centros de investigación en ciencias sociales del país. Los estudios sobre propaganda y comunicación iniciados durante la época de *entreguerras* por personajes como Walter Lippman o Edward L. Bernays vivieron su primera época de esplendor durante los años finales de la II Guerra Mundial gracias al patrocinio de OWI y OSS. La aprobación del *NSC 10/2* a mediados de 1948 y el posterior lanzamiento de la *Campaign of Truth* movilizaron los recursos necesarios para dar un nuevo impulso a los estudios en ese amplio campo¹⁰¹³. A centros pioneros como la *Rockefeller Foundation* o las universidades de *Chicago*, *Columbia* o *Princeton*, se sumaron ahora instituciones como el *Bureau of Applied Social Research*, el *University of Michigan' Institute of Social Research* o el *Massachusetts Institute of Technology's Center for International Studies*. La gran cuestión que comenzaron a analizar los distintos grupos de investigación fue reproducida perfectamente en el título de uno de los primeros estudios financiados por el USIE: "Are We Hitting the Target?"¹⁰¹⁴. Ese trabajo fue realizado con el objetivo de convertirse en texto de cabecera de los diferentes PAOs presentes en el extranjero gracias a la descripción de distintas técnicas "científicas" para calibrar la efectividad real de las emisiones radiofónicas, la inserción de noticias en prensa escrita y las proyecciones cinematográficas.

La contribución de esas instituciones al programa cinematográfico no fue menos importante, principalmente durante la primera mitad de la década. En 1951, la prestigiosa *Society for Applied Anthropology* (fundada en la II Guerra Mundial) elaboró un conjunto de ocho informes financiados por el IMP y destinados a perfeccionar la producción, presentación, exhibición y adaptación a *target areas* y *target groups* de las películas y las sesiones del programa¹⁰¹⁵. Al

programas bilaterales y multilaterales continuaron empleado medios comunicativos como el cine documental para mejorar sus resultados, como ocurriría con el caso español tras los convenios de 1953.

¹⁰¹³ SIMPSON, *Science of Coercion...*, *op.cit.*

¹⁰¹⁴ La versión a la que hemos tenido acceso es una reedición de fecha desconocida de ese mismo informe que cambió el título original por el de "How Effective Is an Information Program?". Se trató de uno de los primeros trabajos del *Bureau of Social Science Research* de la *American University* (fundado en 1950) para el gobierno federal. NA, RG 306, entry 1009A, box 19, S-26.

¹⁰¹⁵ Los títulos de los ocho informes, que suman un total de 149 páginas, hablan por sí mismos de su finalidad: "Presenting the U.S. to the Target Areas"; "Pace, Timing and Climax Structure"; "Adaptations to the Natural Environment"; "Adaptations to Man-Made Environments"; "Situations

año siguiente, el IMS se dirigió a las universidades de *Cornell* y *Yale* para solicitar proyectos sobre la forma de determinar la efectividad de sus proyecciones:

A. Studies of the field operating problems and presentation techniques for motion picture activities conducted through fixed installations and mobile units. [...] The research task would include analysis of the membership, purposes, structure, and dynamics of groups representing target audiences, such as farmers, youth, urban workers and so forth. [...] it is equally important to determine what presentation techniques have the greatest appeal and are most effective in communicating what we are trying to say.

B. Studies of audience reactions to selected films. [...] The research effort would focus on determining what aspect or combination of aspects of an individual film are responsible for evoking specific reactions among representative audience of target populations¹⁰¹⁶.

Los fondos documentales conservados ofrecen bastantes ejemplos ilustrativos de la colaboración entre instituciones científicas e IMP/IMS durante este periodo. Parece evidente que la pregunta sobre la efectividad permaneció abierta durante toda la década, poniendo en cuestión el grado de cumplimiento de las expectativas depositadas en el programa. El propio *Program Development Staff* de la IIA destinó parte de sus esfuerzos a realizar seguimientos sobre la proyección, acogida y efectividad de determinadas producciones¹⁰¹⁷. Ese tipo de seguimiento fue, en cualquier caso, intermitente, puesto que la presencia de personal cualificado para ese tipo de análisis en las misiones no siempre fue una prioridad. De hecho, el puesto de *Research Officer* fue uno de los más vulnerables a los recortes presupuestarios del programa cinematográfico, como se demostró ya en 1954¹⁰¹⁸.

En lo que apenas hubo cambios fue en los canales de exhibición utilizados por el programa en las misiones. Las sesiones en las dependencias de las distintas Casas Americanas intensificaron la tendencia iniciada años antes a ser reservadas para audiencias específicas, generalmente grupos seleccionados por

and Emphases to be Avoided"; "Choosing the Central Characters"; "How to Secure the Effective Cooperation of the Cast"; "Presenting Understandable Human Relations". *Society for Applied Anthropology*: "Common Denominator Films Series, General Reports I-VIII", Nueva York, 30/III/1951. NA, RG 306, entry 1007A, box 35, IEV. M-19.

¹⁰¹⁶ Herbert T. Edwards (IMS) al Profesor Carl I. Hovland (*Yale University*): 4/IV/1952. NA, RG 59, DF 511.005/4-252.

¹⁰¹⁷ *Program Development Staff*: "IMS Evaluation Report. Utilization and Presentation of USIS films. Results from 25 Film Evaluation Questionnaires: SHIPBUILDERS OF ESSEX", Washington D.C., 3/VI/1952. NA, RG 306, entry 1007A, box 35, IEV. M-7.

¹⁰¹⁸ USIA: "Draft. USIS Mission Requirements for Research", Washington D.C., 30/IX/1954. NA, RG 306, entry 1014, box 1.

su extracción social, profesional o política. De la expansión cuantitativa del programa se encargaron el servicio de préstamo y las unidades móviles. En el primer frente, como veremos para el caso español, se redoblaron los esfuerzos destinados a penetrar en los sistemas educativos y formativos de distintos países. En el segundo, los fondos procedentes de la *Campaign of Truth* facilitaron la adquisición de miles de nuevas unidades que permitieron una considerable expansión geográfica del programa en muchos países. Para potenciar su efectividad se establecían circuitos que, dependiendo del área de influencia, se repetían una o varias veces a lo largo del año con cada nuevo programa.

A la expansión cuantitativa contribuyó también la recuperación en 1951 de la distribución de los documentales en los circuitos comerciales en muchos países, opción que había sido abandonada al poco de concluir la Guerra Mundial, para lo que fue fundamental la colaboración de la MPAA. Incluso se organizaron *premieres* mundiales en salas comerciales de documentales considerados de alto interés propagandístico, como fue el caso de "The Ancient Curse", filme ambientado en la lucha de la Organización Mundial de la Salud contra la malaria en el norte de Tailandia. Este tipo de eventos debían coordinarse con campañas mediáticas en los países participantes, a cargo de IBS e IPS, y siempre que fuera posible, contar con la presencia de altos cargos gubernamentales. Los objetivos asociados a tales acontecimientos eran debidamente definidos con anterioridad:

The "Ancient Course" supports four basic principles embodied in U.S. foreign policy objectives: 1) It shows US support to the aims and objectives of UN; 2) It refutes Communist charges that the United Nations is dominated by the US; 3) It points up international cooperation in meeting national and world-wide problems, and it shows the United Nations is an operational organization which is making a direct contribution to a better, healthier and more prosperous world; and 4) It supports over-all Point IV objectives.

Through the advice of national premieres, this film also can act as a prestige builder for USIS and the "Campaign of Truth". It has been declared technically and factually accurate by qualified experts¹⁰¹⁹.

¹⁰¹⁹ Circular nº 1483 del Departamento de Estado para todas las misiones en países miembros de la OMS: "National Premiere –USIS Film– The Ancient Curse", Washington D.C., 2/IV/1952, p.2. NA, RG 59, DF 511.005/4-252. España fue una de las más de cuarenta misiones interesadas en participar en esta *première*, prevista para la semana del 1 al 6 de noviembre. Circular nº 40 del Departamento de Estado a 40 misiones en el extranjero: "National Premiere –USIS Film– The Ancient Curse. Progress Report", Washington D.C., 3/X/1952. NA, RG 59, DF 511.005/10-352. La OMS fue el primer organismo

Otra novedad importante fueron los programas “especiales”. Al igual que las *premières*, éstos se insertaban en campañas mediáticas destinadas a enfatizar la versión oficial de Estados Unidos sobre una serie de cuestiones claves en el esfuerzo propagandístico norteamericano. Los casos más representativos fueron la Guerra de Corea (*Strength for Peace Program*), la promoción del sistema económico liberal (*People's Capitalism Program*) y los usos civiles de la energía atómica y la carrera espacial (*Science for Peace Program*). Estos programas se dividían en cuatro fases por intensidad y temática, que a su vez constaban de sus propios subtemas. Así por ejemplo, la Segunda fase de *Strength for Peace* se subtituló *Strength for Peace with Freedom* y constó de los siguientes subapartados: *Aggression has Stopped*, *The Free World is Invincible* y *The Slave World is Doomed*¹⁰²⁰. Cada programa contaba con una serie de títulos asignados que las misiones podían seleccionar a su antojo. Eso sí, los programas debían emitirse en el orden indicado desde Washington. Atención especial se prestó también a la celebración de una fecha de alta contenido simbólico como el primero de mayo, así como a los principales acontecimientos de la Guerra Fría. Ese fue el caso del levantamiento húngaro en otoño de 1956, ante el que el IMS reaccionó con la producción y proyección en todas sus misiones de documentales como *Hungarian Fight For Freedom*, *A Nation in Torment*, *Now We Are Free*, *Sanctuary* o *The Death of Imre Nagy*¹⁰²¹. La contemporaneidad de determinados contenidos era fundamental.

La preocupación por evitar la identificación de las proyecciones como parte de una campaña propagandística fue tan constante¹⁰²², como probablemente vana. Pese a ello, se tomaron medidas destinadas a limar esa sensación entre los espectadores extranjeros. En el capítulo anterior vimos como, movidos por ese empeño, se había decidido no traducir al castellano las siglas

internacional ligado a las Naciones Unidas en el que ingresó la España de Franco, concretamente en 1951.

¹⁰²⁰ IMS a todas las misiones del USIS: “Use of Films with Quarterly Propaganda Emphases: Phase Two”, Washington D.C., 21/V/1952. NA, RG 59, DF 511.005/5-2152.

¹⁰²¹ La USIA se hizo con más de 2,5 kilómetros de película sobre los combates en las calles de Budapest. Tel. 323, Embajada en Budapest al Secretario de Estado, Budapest, 19/XI/1956. NA, RG 59, DF 511.005/11-1956.

¹⁰²² Ralph White (IBS) a Plans Board (IIA): “Proposed Suggestions to All Media on How the Label of Propaganda Can Be Avoided Without Sacrificing Effectiveness”, Washington D.C., 25/V/1953. NA, RG 306, entry 1009A, box 2, S-25-53.

USIS en los títulos introductorias. Pues bien, poco después, en mayo de 1951, se dio un paso más allá y se suprimió toda referencia al "USIS" en los documentales empleados por el IMP¹⁰²³. Algo similar ocurriría con los panfletos, carteles y discursos empleados durante la organización de las sesiones. No debe sorprender que, en la década en que dentro de la administración norteamericana comenzó a emplearse sin tapujos el término "propaganda" para definir su esfuerzo informativo en el extranjero, la conveniencia de velar esa identificación se hiciera más imperiosa que nunca. La contradicción inherente entre la práctica propagandística y el discurso democrático había terminado por atrapar al gobierno estadounidense. La administración republicana y la USIA tuvieron menos escrúpulos –o hipocresía, según se mire– para aceptar esas contradicciones.

La coordinación del IMS con el conjunto de los programas informativos fue *in crescendo* a lo largo de la década. Las proyecciones cinematográficas servían como suplemento de prácticamente cualquier actividad social o cultural realizada en las misiones, singularmente en el caso de exposiciones extraordinarias como *Atoms for Peace* (sobre los usos civiles de la energía atómica) o *Family Man* (sobre una exposición de la obra de Edward Steichen en el MOMA en 1953). Al mismo tiempo, los servicios culturales y de prensa y radio permitían incrementar el poder de convocatoria de las sesiones cinematográficas. Una iniciativa dirigida a ganar la cercanía de las audiencias fue la decisión de utilizar a beneficiarios de los programas de intercambio científico, técnico y educativo promovidos por el gobierno estadounidense en la introducción de películas sobre el modo de vida americano o, más frecuentemente, sobre filmes de contenido especializado en sus áreas de conocimiento¹⁰²⁴.

La irrupción de la televisión no produjo transformaciones significativas en el método y ámbito de actuación del IMS durante los años cincuenta¹⁰²⁵. La

¹⁰²³ IMP a las misiones del USIS en el extranjero: "Elimination of USIS introduction in credit title frames of IMP films", Washington D.C., 9/V/1951. NA, RG 59, DF 511.005/5-951.

¹⁰²⁴ Circular nº 440, International Education Exchange Service a todas las misiones del USIS en países con programas de intercambio en vigor: "Utilization of Films and Other Media Materials with Exchanges, Etc.", Washington D.C., 3/VII/1952. NA, RG 59, DF 511.005/7-352.

¹⁰²⁵ El primer estudio específico de la USIA sobre la televisión en el mundo data de 1958. Office of Research and Analysis: "Television Facts Summary. European Area", s.f. (1958). NA, RG 306, entry 1009A, box 15, S-39-58.

relación entre el éxito del nuevo medio y el descenso imparable de la cifra de espectadores en los cines norteamericanos sí condujo al IMS a plantearse las implicaciones futuras de un nuevo panorama mediático sobre el programa audiovisual. Las conclusiones a las que llegaron no pudieron ser más alentadoras: la irrupción de la televisión no solo no restaría público a las sesiones del IMS en el extranjero (puesto que sus contenidos no competían con los de la televisión), sino que presentaría un nuevo espacio de difusión a sus documentales con una audiencia potencial que superaba cualquier estimación anterior¹⁰²⁶. Hubo que esperar hasta los años sesenta para que la USIA tomase en serio a la televisión en sus planes. Y ello pese a que ya en 1954 se creó un pequeño departamento dedicado a la televisión dentro del IBS (que no en el seno IMS), que en 1958 conquistó el rango de *International Television Service* (ITS). Las relaciones entre el nuevo servicio y el cinematográfico fueron muy conflictivas en sus inicios¹⁰²⁷. Tras esas desavenencias estuvo la creciente importancia del medio televisivo en los principales programas europeos (RFA, Francia o Italia) y las reticencias del IMS a ceder competencias, especialmente en lo referente a producción documental. Los problemas sólo cesaron tras la fusión de ambos servicios en 1965.

Hollywood y la imagen exterior de Estados Unidos.

Hollywood films are made primarily to entertain, but they also mirror the spirit of a free nation and the ways of life in a free society. Their impacts in fostering democratic attitudes throughout the world are incalculable. The natural desire and impulse to possess better tools and implements, to do things in a better and modern way, to live better, more comfortable life have made American movies valuable as a source of inspiration and hope – particularly in lands overseas which are less developed than our own¹⁰²⁸.

Las relaciones entre Hollywood y la política exterior estadounidense durante los años cincuenta se desarrollaron primordialmente en dos ámbitos: la polémica sobre el papel de las películas comerciales en la configuración de la imagen exterior de Estados Unidos; y la colaboración de la MPAA con la *Campaign of Truth* primero, y con la USIA después. Durante la primera mitad de

¹⁰²⁶ Morris (IOA) a Ebbur (IOA): "Motion Picture and Television in Private Industry", Washington D.C., 25/IV/1958. NA, RG 306, entry E1086, box 153.

¹⁰²⁷ Hoofnague (IOA) a W. C. Taylor (IOA): "IMS-ITS Conflict", 18/V/1959. NA, RG 306, entry E1086, box 12.

¹⁰²⁸ JOHNSTON, Eric: *Annual Report of the Motion Picture Association of America Inc.*, Beverly Hills, MPAA, 1952, p. 11.

los cincuenta se atemperó la polémica sobre la responsabilidad de Hollywood en la configuración de estereotipos negativos sobre Estados Unidos en el extranjero. La caza de brujas de finales de los cuarenta llevó al PCA a extremar el celo sobre los contenidos. Los fenómenos de “películas ofensivas” en el extranjero se redujeron en paralelo. Simultáneamente, la industria pasó el testigo como centro de las iras anticomunistas en su país al Departamento de Estado y, especialmente, al USIE. A su vez, el Senador Joseph R. McCarthy relevó al *U.S. House Committee on Un-American Activities* como principal inquisidor del país. La industria cinematográfica y el Departamento de Estado, que tradicionalmente habían mantenido una fría relación, compartían ahora enemigo. Ello podría presuponer un acercamiento de posiciones. Sin embargo, ya hemos visto que salvo excepciones como la española, la época coincidió con el distanciamiento del Departamento de Estado respecto a la agresiva estrategia internacional de la MPEA. Curiosamente, ese distanciamiento se inició en el momento en que Washington preparaba la *Campaign of Truth*, respuesta en el plano de la comunicación a la propaganda soviética y a las críticas de pasividad lanzadas desde los sectores más conservadores del país. La colaboración de Hollywood, principal ventana de Estados Unidos hacia el extranjero, parecía aconsejable.

El Departamento de Estado llamó a la puerta de la industria con la campaña en marcha¹⁰²⁹. El cine comercial había quedado al margen de los programas iniciales, pero resultaba conveniente establecer canales de cooperación y asesoramiento. A propuesta del *Assistant Secretary of State*, la MPAA y el MPIC dieron su visto bueno a la creación de un comité consultivo que debía establecer las líneas de colaboración entre industria y USIE. El resultado fue la creación de un *Motion Picture Advisory Panel*, presidido por el prestigioso cineasta, entonces en labores de representación de la industria, Cecil B. de Mille. El panel se completaba con representantes de la MPAA (en nombre de la MPEA), el MPIC (en representación de los sindicatos y la SIMPP) y el Departamento de Estado. En su primera reunión, celebrada el 19 de octubre de 1951, el grupo centró las discusiones en cuatro puntos: distribución comercial de documentales

¹⁰²⁹ Bowland H. Sargeant (Departamento de Estado) a Reed Harris (USIE): “Our Relations with the Motion Picture Industry”, Washington D.C., 15/1/1951; en “Sargeant Feels Department’s Relations with Film Industry Troubled by Inability to Keep Advisory Committee Busy”. NA, RG 306, entry E1066, box 153.

en el extranjero; utilización del talento creativo de Hollywood en labores de asesoramiento del programa cinematográfico; efectividad de los documentales del IMP; y cooperación técnica y material con el programa. El representante de la MPAA solicitó a su vez mayor información sobre el programa cinematográfico de la USIE¹⁰³⁰. Nada se comentó sobre un posible sometimiento de los contenidos de la producción comercial a la supervisión del aparato informativo. La cuestión que latía en el trasfondo de este acercamiento, el impacto de Hollywood sobre la imagen internacional de Estados Unidos, ni siquiera salió a debate. Los productores, velando por la comercialidad de sus películas, no estaban dispuestos a dar pie a una intromisión gubernamental en el proceso de producción. Para ellos, soluciones como la representada por el IMG (que recordemos incluía el poder de veto de Washington sobre las películas beneficiarias) debían ser excepcionales.

La creciente desconfianza de la industria hacia las verdaderas intenciones del Departamento de Estado lastró enormemente la acción del panel, cuya última reunión tuvo lugar en 1952. La industria prefirió insistir en su teoría sobre el potencial propagandístico del producto Hollywood como espejo de la libertad y el modo de vida norteamericanos, insistiendo en la necesidad de valorar esa influencia como fruto de la acumulación de imágenes y no de las opiniones despertadas por una película concreta¹⁰³¹. Como muestra de buena voluntad, la industria accedió a realizar puntualmente gestos hacia el programa informativo y cultural. Desde 1952, varias de las asociadas de la MPAA colaboraron en la distribución comercial de documentales producidos por el IMS. También llegó a estudiarse la resurrección del *United Newsreel*, aunque finalmente fue desestimada¹⁰³².

El relevo presidencial en Washington parecía anticipar una mejora de relaciones entre Hollywood y el esfuerzo propagandístico (Johnston era republicano y mantenía una buena relación personal con Eisenhower). En 1954, el

¹⁰³⁰ Sargeant a Art Arthur (MPIC), Washington D.C., 19/X/1951; en "Hollywood Film Industry Still Unhappy with Relation with USIE". NA, RG 306, entry E1066, box 153.

¹⁰³¹ Vid. JOHNSTON, Eric: "Hollywood Still Best Ambassador Despite Some Contrary Opinions", *Variety*, nº 7 (I/1953).

¹⁰³² Para las negociaciones encaminadas a la resurrección del *United Newsreel*, NA, RG 59, DF 511.005/1-2651, 2-1651 y 3-2552.

comité encargado de redefinir la estrategia propagandística en el exterior incluyó entre sus recomendaciones la conveniencia de incrementar la cooperación de la recién creada USIA con corporaciones y organizaciones de carácter privado, indicando la necesidad de que Hollywood contribuyese activamente al programa informativo¹⁰³³. En parte como respuesta a esas demandas, la MPAA puso a disposición de la USIA la colaboración de la recién creada *MPAA Children Library* en la selección de material cinematográfico destinado a audiencias infantiles (las cintas de dibujos animados eran el único formato comercial que encontraba fácil acomodo en los programas del IMS)¹⁰³⁴. La corporación presidida por Johnston también pasó a cooperar estrechamente con los programas de intercambio promovidos por el Departamento de Estado, como el *Foreign Leader Program* o el *Fullbright*, convirtiendo a los estudios de Hollywood en parada obligada de cualquier visita guiada por Estados Unidos de líderes y becarios extranjeros¹⁰³⁵. Finalmente, la MPAA fue parte en el acuerdo cultural entre Estados Unidos y la Unión Soviética, sellado a principios de 1958¹⁰³⁶.

Pero la USIA no se diferenció de sus antecesores en su visión de Hollywood. Su objetivo en todo momento fue intentar que el cine comercial no dañase la imagen del país, potenciando al mismo tiempo en lo posible su influencia positiva. Semejante vaguedad dio lugar a una relación extraoficial de carácter confidencial entre la agencia y los distintos productores, que otorgó a la primera una considerable influencia sobre éstos. No obstante, esa influencia habría resultado más efectiva en lo relativo al tratamiento de temáticas concretas, como fue el caso de la política exterior norteamericana, que en relación a la reproducción del modo de vida y la realidad del país, que al fin y al cabo era lo que realmente preocupaba en Washington¹⁰³⁷. La industria prefirió, en su inmensa

¹⁰³³ OSGOOD, *Total Cold War...*, *op.cit.*, p. 95.

¹⁰³⁴ Turner B. Shhelton (IMS) a Henry Dawson (Children's Film Library, MPAA), Washington D.C., 27/IV/1954. MHL, SP-MPAA, reel 17.

¹⁰³⁵ Sólo en 1955, 746 participantes en alguno de estos programas visitaron Hollywood con la aquiescencia de la industria. 4 de ellos fueron españoles. *Studio Publicity Directors Committee* (MPAA): "For release January 9", Los Angeles, 9/I/1956. MHL, SP-MPAA, reel 19.

¹⁰³⁶ El acuerdo supuso la exportación a la Unión Soviética de las 10 primeras cintas comerciales norteamericanas proyectadas en el país desde el inicio de la Guerra Fría. HIXSON, *Parting the Curtain...*, *op.cit.*, pp. 155-156. Para negociar los términos del acuerdo, Johnston viajó a Moscú a sueldo de la USIA, lo que generó no poca polémica: "USIA Explains Why It Needs \$106,800,000", *Chicago Daily Tribune*, 18/V/1959.

¹⁰³⁷ OSGOOD, *Total Cold War...*, *op.cit.*, p. 225.

mayoría, mantener su independencia a fin de no poner en peligro la comercialidad de sus cintas¹⁰³⁸. Para demostrar su patriotismo, la mayor parte de las compañías optaron por realizar, de cuando en cuando, películas intachablemente propagandísticas, como fue el caso de "Poles Are a Stubborn People" (*Paramount*, 1955). Además de maercarse un tanto ante la opinión pública, ello les permitió separar claramente su actividad comercial de la su producción propagandística.

Las compañías cinematográficas continuaron beneficiándose de los dólares suministrados por el IMPG a lo largo de toda la década. No fueron pocas las voces que criticaron el subsidio indirecto de la producción cinematográfica, así como la censura extraoficial que suponía el derecho de veto ejercido por los servicios de información de la ECA y sus agencias herederas¹⁰³⁹. No faltaron tampoco propuestas destinadas a suprimir esa colaboración en vista de la nula efectividad del programa para evitar la presencia de películas perjudiciales para la imagen norteamericana¹⁰⁴⁰. Pese a todo, entre 1950 y 1959 la industria cinematográfica se garantizó un 22% de los dólares facilitados por el IMGP a la industria mediática estadounidense, lo que equivalió a casi 9 millones de dólares¹⁰⁴¹.

Durante la segunda mitad de la década, y especialmente tras los sucesos acaecidos en Polonia y Hungría a lo largo de 1956, Washington intensificó su empeño por mejorar la imagen del país en el extranjero. Si bien la situación general había mejorado sensiblemente (la Guerra de Corea quedaba ya lejos y

¹⁰³⁸ Existe al menos una excepción documentada a los límites auto-impuestos por Washington a su intromisión en la producción cinematográfica comercial. Entre 1955 y 1956, el máximo organismo militar del país, el *Joint Chiefs of Staff*, puso en marcha un programa secreto denominado *Militant Liberty*. Su propósito era introducir determinados mensajes en la producción hollywoodiense. Significativamente, la USIA había renunciado al programa poco antes. John Ford (antiguo agente de la OSS durante la II Guerra Mundial) y John Wayne, se ofrecieron como colaboradores entusiastas del proyecto. Según el Profesor Osgood, su colaboración dio fruto a al menos una película: "The Wings of Eagles" (*Metro*, 1957). Ibid., p.320; SAUNDERS, Frances S.: *Who Paid the Piper. The CIA and the Cold War*, Granta Books, Londres, 1999, pp. 284-286.

¹⁰³⁹ "U.S. Lists Movies It Limits Abroad. 82 Hollywood Films Barred From 12 Nations Under Convertibility Program", *The New York Times*, 24/V/1959.

¹⁰⁴⁰ Memorando de conversación entre personal del *United States High Commissioner for Germany*, IMP y ECA: "Proposal to Discontinue the ECA Guarantee Program for the Convertibility of Earnings Accruing to U.S. Companies Exporting Films into Germany", Washington D.C., 11/VI/1951. NA, RG 59, DF 811.452/6-1151.

¹⁰⁴¹ *Office of Research and Analysis*: "Non-Governmental Activities Affecting the Image of the United States Abroad", Washington D.C., 22/IX/1959, p. 5. NA, RG 306, entry 1009A, box 17, S-40-59.

los partidos comunistas de Italia y Francia se habían estancado electoralmente), la USIA percibió un deterioro progresivo de la "marca" Estados Unidos. Una sucesión de estudios e investigaciones trataron de identificar y determinar las causas de ese deterioro. Los productos culturales norteamericanos en general, y el *jazz* y Hollywood en particular, fueron colocados en el punto de mira de la USIA¹⁰⁴².

En la primavera de 1955, el Departamento de Estado indicó a todas sus misiones en el extranjero que debían mantenerse bajo observación las reacciones del público a las películas comerciales norteamericanas¹⁰⁴³. La USIA había comenzado a considerar que las cintas comerciales tenían una facilidad pasmosa para echar por tierra los esfuerzos de la política informativa por crear una imagen positiva sobre el modo de vida americano¹⁰⁴⁴. Pero la sangre nunca llegó al río. La industria esgrimía el PCA para responder a las acusaciones de irresponsabilidad. Algunos productores, como el ya citado Castle, no dudaban en adoptar como defensa el ataque de la USIA, afirmando que eran sus documentales los que perjudicaban la imagen del país y daban argumentos a los comunistas:

"American entertainment motion pictures have dominated the theatre screens of the free countries of the world for five decades", he said. "The USIA 'theme' films are a stupid and wasteful duplication of that effort. When they are shown they draw crowds of Communists to rise up and harangue, usually with effect. They are the best crowd-gatherers for the Communists that I found in all my travels" ¹⁰⁴⁵.

La polémica suscitada por "The Blackboard Jungle" (*Metro*, 1955) reavivó el fuego¹⁰⁴⁶. La película abordaba temas como las diferencias sociales o el racismo, dos de los temas más recurrentes de la propaganda comunista y las

¹⁰⁴² Además del citado "Non-Governmental Activities Affecting the Image...", *doc.cit.*, sirvan como ejemplo algunos de los estudios elaborados por el *Research and Reference Service*, como "Western European Reactions to American Jazz", Washington D.C., X/1957; "Some Aspects of the U.S. Image in Great Britain and the Influence of the Mass Media", Washington D.C., X/1959; o "The Image of America in Western Europe", Washington D.C., X/1959. NA, RG 306, entry 1011, box 1, PMS 18; entry 1009A, box 17, S-43-59 y S-42-59.

¹⁰⁴³ Circular nº 7500, Departamento de Estado a todas las misiones en el extranjero: "Continuing Need for Information on Significant Reactions to American Commercial Motion Pictures", Washington D.C., 29/IV/1955. NA, RG 59, DF 811.452/4-2955.

¹⁰⁴⁴ "USIA Claims Hollywood Films Often Misrepresent United States", *Variety*, 20/IV/1955.

¹⁰⁴⁵ Declaración de Castle en el Senado norteamericano. Parcialmente reproducida en "U.S. Urged to End Film Propaganda", *The New York Times*, 15/V/1954.

¹⁰⁴⁶ CASSAMAGNAGHI, *Immagini dall'America. Mass media e modelli...*, *op.cit.*, pp. 203-223.

críticas a Estados Unidos. Para disgustos de la USIA; la cinta tuvo una gran repercusión mediática en el viejo continente gracias a la decisión de la MPEA de presentarla a concurso en el Festival de Venecia. Cuando la polémica todavía seguía viva en Estados Unidos, el prestigioso científico social Edward L. Bernays definió a Hollywood como principal fuente de “reacciones antiamericanas” en el mundo¹⁰⁴⁷. Las conclusiones de Bernays provocaron la réplica de Eric Johnston y la MPAA, que promovieron un panfleto-respuesta publicado en mayo de 1958 bajo el título *The Impact of Motion Pictures Abroad*. En él, como era de prever, se refutaba la tesis defendida por el matrimonio Berneys utilizando el testimonio de prestigiosos embajadores, periodistas, educadores y empresarios norteamericanos y extranjeros¹⁰⁴⁸.

Parecía un buen momento para profundizar en el conocimiento del impacto real de Hollywood sobre la imagen norteamericana en el extranjero. Lamentablemente, como reconocía un funcionario de la USIA a finales de 1958, la agencia carecía de una investigación sistemática sobre la cuestión¹⁰⁴⁹. Ese estudio, aunque lejos de ser sistemático, se realizó por fin en 1960. Las encuestas realizadas en 17 países distintos vinieron a echar por tierra las acusaciones de los Berneys y a atemperar el debate en torno a la influencia del cine. En términos globales, los resultados obtenidos establecían que la opinión que los extranjeros tenían de la imagen proyectada por las películas de Estados Unidos era más positiva que negativa. Esa opinión era compartida además entre aquellos que consumían cine norteamericano, siendo más críticos, significativamente, quienes no acudían a las salas a ver cine estadounidense. Asimismo, las encuestas sacaron a relucir que, contra lo esperado, Hollywood distaba de ser la principal fuente de información sobre Estados Unidos de los ciudadanos extranjeros, algo que se acentuaba en los países con una menor tasa de analfabetismo. Lo que sí

¹⁰⁴⁷ Vid. BERNAYS, Doris y BERNAYS, Edward L.: *What the British Think of Us; a Study of British Hostility to America and Americans and Its Motivation, with Recommendations for Improving Anglo-American Relations*, Nueva York, 1958. Sus obras *Crystallizing Public Opinion* (Boni and Liveright, Nueva York, 1923) y *Propaganda* (Horace Liveright, Nueva York, 1928) son consideradas como el punto de partida del análisis científico de las relaciones públicas y la opinión pública en Estados Unidos.

¹⁰⁴⁸ *Research and Reference Service*: “Some Notes on the Impact of Hollywood Films Abroad”, s.f. (1958), pp. 1-3. NA, RG 306, entry 1009A, box 15, S-38-58.

¹⁰⁴⁹ “Some Notes on the Impact of Hollywood...”, *doc.cit.*, p. 9.

puso en evidencia el estudio era que el cine norteamericano suponía el producto cultural norteamericano más popular en el resto del mundo¹⁰⁵⁰.

4.2.2. Allanar el acercamiento y mitigar sus consecuencias.

Una de las novedades introducidas por la *Campaign of Truth* en el quehacer cotidiano de la USIE fue la división del mundo en siete zonas de actuación. Las zonas 1 y 2 englobaban a los dos gigantes comunistas (China y Unión Soviética) y los estados satélites europeos, quedando la acción de la USIE reducida a las emisiones de la VOA. Las zonas 3 y 4 fueron las áreas de máxima intensidad y prioridad del programa. Representaban países de alto valor estratégico para Estados Unidos o potencialmente inestables por el peso de guerrillas o partidos comunistas. Los programas nacionales englobados en este grupo concentraron el grueso de los recursos. Las zonas 5, 6 y 7 eran consideradas como secundarias para el esfuerzo informativo. El programa español permaneció en la "zona 5" entre 1950 y 1953¹⁰⁵¹.

El acercamiento bilateral no propició un incremento de la prioridad del programa español, lo que no fue óbice para su expansión. El estímulo presupuestario que supuso la *Campaign of Truth* para el conjunto del programa también se hizo notar en su dimensión española. Más medios, más personal y más delegaciones. El 10 de enero de 1952 abrió al público la quinta Casa Americana de Estados Unidos en España, concretamente en Valencia, donde ya se habían reiniciado las labores informativas a principios del año anterior. Entre julio de 1952 y junio de 1953, coincidiendo con la fase final de las negociaciones para el establecimiento de las bases militares, 18 estadounidenses (10 en Madrid, 3 en Barcelona, 2 en Sevilla y Bilbao y 1 en Valencia) y 69 españoles (45 en Madrid, 9 en Barcelona, 6 en Sevilla, 5 en Bilbao y 4 en Valencia) llegaron a trabajar a

¹⁰⁵⁰ *Research and Reference Service*: "The Impact of Hollywood Abroad", VII/1961. NA, RG 306, entry E1066, box 153. Francia, Gran Bretaña, Italia y Alemania Occidental fueron los cuatro países europeos que formaron parte del estudio. El país galo ofrecía las cifras más negativas de los países encuestados; mientras que Gran Bretaña, país objeto de estudio por los Bernays, ofrecía datos opuestos a los defendidos por los Bernays.

¹⁰⁵¹ La clasificación de los países europeos durante este periodo fue la siguiente. Zona 1: Unión Soviética; Zona 2: Albania, Alemania del Este, Bulgaria, Checoslovaquia, Hungría, Polonia y Rumanía; Zona 3: Alemania Occidental, Austria, Francia e Italia; Zona 4: Grecia, Turquía y Yugoslavia; Zona 5: Bélgica, Dinamarca, España, Finlandia, Islandia, Noruega, Portugal, Reino Unido, Suecia, Suiza y Trieste; y Zona 7: Irlanda. Datos extraídos de "IIA: Motion Pictures – Program for Fiscal Year 1953", *doc.cit*, p.2.

tiempo completo para el USIE¹⁰⁵². El incremento de medios humanos y materiales facilitó la adopción de sistemas de trabajo en desuso desde la II Guerra Mundial, como la elaboración de encuestas de opinión sobre la efectividad del programa¹⁰⁵³. También permitió una ligera expansión de los programas cinematográfico, radiofónico, cultural, periodístico y de relaciones públicas. Para el primero de ellos, esa progresión no alcanzó la medida deseada por sus gestores. La petición de que el país ascendiese un escalón, hasta la categoría 4, se convirtió en una constante conforme se acercaba la firma de los convenios bilaterales¹⁰⁵⁴. El programa vivió pues un repunte en su actividad durante este periodo, aunque no de la magnitud que la situación bilateral podía presuponer.

Las negociaciones bilaterales se convirtieron en el punto de referencia de la política estadounidense en España. La estrategia informativa se subordinó a ese objetivo. Algo similar ocurrió en el plano cultural. La activación del *Foreign Leader Program* y la intensificación de los intercambios educativos respondió a un intento premeditado por crear un "clima de opinión" favorable a la instalación de las bases¹⁰⁵⁵. La diferencia con respecto al esfuerzo informativo fue que, mientras éste fue destinado a grupos representativos de la sociedad franquista, el segundo se concentró en personas de especial relevancia.

La principal novedad de la política informativa respecto a los años precedentes fue la apuesta por priorizar la acción sobre los grupos cercanos al régimen en detrimento, sobre el papel, de otros sectores que, hasta entonces, habían despertado una mayor atención, como los menores en edad escolar. Tal orientación quedó claramente definida en la enumeración de los objetivos del *1951 USIE Country Program for Spain*: "To induce persons of authority or influence in Spain to promote policy aims and objectives which the United States is endeavouring to attain"¹⁰⁵⁶. Ese documento reducía a tres los *target groups* del

¹⁰⁵² IIA: "Redraft VII. U.S. Policy toward Spain", Washington D.C., VI/1953, pp. 2-3. NA, RG 59, entry 1400, box 3.

¹⁰⁵³ *Bureau of Social Science Research*: "Comments on USIS Activities in Seville", Washington D.C., XII/1952. NA, RG 306, entry 1007A, box 41, IEV SP 1; Des. n° 61, Robert O'Donell (PAO Bilbao) a IIA: "USIS Opinion Sampling to Determine Radio Listening Habits in Bilbao District", Bilbao, 22/IV/1953. NA, RG 59, DF 511.524/4-2253.

¹⁰⁵⁴ Des. n° 528, Dorsey G. Fisher (*Country PAO*) a IIA: "Recommendations for IIA Materials", Madrid, 5/I/1953, p. 3. NA, RG 59, DF 511.522/1-553; "Redraft VII. U.S. Policy toward Spain", *doc.cit.*, p. 2.

¹⁰⁵⁵ DELGADO, "Las relaciones culturales...", *art.cit.*, pp. 56-59.

¹⁰⁵⁶ USIE: "Country Paper for Spain", II 1951, p. 1. NA, RG 306, entry 1559, box 41.

programa, clasificados en función de su estatus social, económico y potencial cercanía al régimen. En un primer lugar se encontraban las capas poderosas del país, calificadas como *leaders of public life*. Bajo tal calificación fueron incluidos altos cargos, militares, clero, profesionales liberales, empresarios, banqueros y grandes propietarios. En un escalón figuraron los grupos representativos de la minúscula clase media española (obreros cualificados, oficinistas, funcionarios, intelectuales y universitarios) y el proletariado industrial. Ambos sectores fueron señalados como los que más posibilidades ofrecían al programa, pero también como los más sensibles a desarrollar posiciones antiamericanas según el curso que tomase el vínculo bilateral entonces en ciernes. El último escalón quedaba reservado al campesinado, que englobaba a la mayor parte de la población. Su escasa formación, desmovilización política y precaria situación económica le relegaban a una posición marginal en el programa informativo¹⁰⁵⁷.

La asociación que se hizo entre medios de comunicación y *target groups* identificó al programa cinematográfico como el más adecuado para llegar a los dos sectores secundarios (clase media y campesinado). En el caso de los potenciales "líderes de la vida pública", aunque también se empleó el medio cinematográfico, se consideró oportuno dar prioridad a una aproximación personalizada a través de la intensificación del servicio de préstamo bibliotecario (libros y música) y, sobre todo, mediante el envío gratuito de *Noticias de Actualidad* (semanal), *Noticiero Médico* (mensual) y panfletos varios editados en la Casa Americana. La tirada de ambas publicaciones no dejó de crecer durante estos años, alcanzando los 23.000 y los 11.000 ejemplares respectivamente a mediados de 1953¹⁰⁵⁸. La USIE estimaba por entonces que más de la mitad de los médicos del país recibían la publicación especializada de la Casa Americana. La popularidad de ambas publicaciones quedaba patente en las listas de espera existentes para la suscripción de nuevos lectores. El hecho de que *ambas* estuviesen exentas de la censura gubernamental reforzó su valor a ojos del USIE, que empleaba a la primera para incluir noticias que debía omitir en el material suministrado a la prensa española.

¹⁰⁵⁷ "Country Paper for Spain", *doc.cit.*, p. 2.

¹⁰⁵⁸ Des. nº 1051, Morryl Cody (*Country PAO*) a IIA: "USIS Semi-annual Evaluation Report for Period December 1, 1952 – May 31, 1953", Madrid, 30/VI/1953, p. 17. NA, RG 59, DF 511.52/63053.

El programa radiofónico también fue considerado fundamental para llegar a ese sector de la población. A principios de 1951, la dirección de la VOA se decidió a desligar la programación española de la latinoamericana, así como a iniciar una campaña de publicidad en España (mediante envíos postales personalizados). Incluso se llegó a distribuir transmisores capaces de captar su señal entre individuos “influyentes” de las 39 principales ciudades del país¹⁰⁵⁹. La programación se adaptó a los contenidos que se creían de mayor interés para estos grupos, como las noticias internacionales y la música clásica, aunque no se dejó de lado la música popular estadounidense, atractiva para los más jóvenes.

La colaboración entre las emisoras españolas y el USIE fue en aumento durante este periodo. A ello colaboró la sustancial mejora de las relaciones bilaterales y la relajación de las tensiones entre la Casa Americana y RNE, como puso de relieve la difusión por esta última del discurso de año nuevo de 1952 grabado por el Embajador Griffis¹⁰⁶⁰. Formatos como “Bob y María”, “Ecos de Norteamérica”, “Aquí está Norteamérica”, “Hit Parade”, “Panorama de Norteamérica” o “El átomo en un mundo en paz” encontraron acogida en las ondas españolas, ya no sólo en *Radio Madrid* y su red de emisoras, sino también en la radio pública y el resto de cadenas privadas, en muchas ocasiones en sus espacios y horarios de máxima audiencia.

Conforme se aproximaba una conclusión satisfactoria para las negociaciones bilaterales, la USIE se esforzó por coordinar sus esfuerzos con las futuras demandas informativas de MSA y Fuerzas Armadas, junto a los organismos que gestionaron la presencia militar y la ayuda económica y técnica en España prevista en esos convenios¹⁰⁶¹. Fruto de ese operativo conjunto, el 10 de abril de 1953 fueron redefinidos tanto los objetivos como los *target groups* del programa y su relación con los medios disponibles. Dos ideas resumían los esfuerzos norteamericanos en España:

¹⁰⁵⁹ Des. nº 194, Robert O'Neill (USIS-Madrid) a OII: “Distribution of Radio Receivers”, 23/VIII/1951. NA, RG 59, DF 511.524/8-2351.

¹⁰⁶⁰ Fisher a Dunham, Madrid, 28/XII/1951. NA, RG 59, entry 1400, box 1.

¹⁰⁶¹ Las pautas para la integración de los programas informativos del Departamento de Estado y la MSA fueron acordadas a finales de 1952. En la reunión se designó a Morryl Cody como futuro *Country PAO* y enlace con los militares para asuntos informativos. NA, RG 469, entry 236, box 288; y entry 337, box 43.

1. To convince opinion leaders in Spain, and through them Spanish public opinion as a whole, that United States foreign policies, both world-wide and as applied specifically to Spain, conform to the best national interests of Spain itself and are therefore worthy to receive wholehearted support of both government and people.

2. To reduce the isolation of Spain and to encourage its interests in world peace through the mutual security and economic programs sponsored by the United States...

Los grupos cercanos al poder se confirmaron como objeto principal del programa:

Public opinion leaders who have access to mass media outlets, such as writers in the field of press, radio, etc.; speakers, especially in international economic and political affairs, and intellectuals in artistic, government, and university circles; officials in government and military circles ranging from those attached to the Caudillos's household to the directorates general level; church circles, including the hierarchy and the various Catholic Action groups; high school and university students and opinion leaders through whom urban workers can be reached¹⁰⁶².

Las contradicciones del programa cinematográfico, 1951/1953.

I have been travelling about Europe doing some articles for Colliers Magazine. Recently I spent some time in Spain. There it was my good fortune to be taken by one of the State Department's film units on one of its field trips to the province of Cuenca. The film unit under the direction of Robert Smith showed films designed to inform Spaniards about life in America. There was no flag waving in the film, nor the slightest sign of patronizing attitude. The reaction both of students and country people was excitingly friendly, enthusiastic and intelligent. I cannot tell you how deeply impressed I was with this work of the Department. I think it is one of the most valuable and effective pieces of work I have seen done by our government¹⁰⁶³.

The film program continues to be completely inadequate in the necessary facilities to accomplish the stated objectives in Spain. The program has been streamlined and narrowed down to specific target groups as much as possible in conformance with the Country Paper, leaving still untouched the great masses of the Spanish people. Placing Spain in a low priority group has cancelled out any hope of even approaching an effective covering of the country¹⁰⁶⁴.

La falta de adecuación entre objetivos y medios determinó más que nunca el desarrollo del programa cinematográfico durante este periodo. Con

¹⁰⁶² "Redraft VII. U.S. Policy toward Spain", *doc.cit.*, p. 1.

¹⁰⁶³ Extracto de una carta del afamado escritor John Steinbeck para el Secretario de Estado, Dean Acheson, Positano (Italia), 4/VII/1952. NA, RG 59, DF 511.525/7-452. Curiosamente, Steinbeck, más tarde galardonado con el Premio Nobel de Literatura, era el autor de "Grapes of Wrath", cuya versión filmada había sido vetada por el OWI entre las cintas comerciales exportadas a España durante la II Guerra Mundial.

¹⁰⁶⁴ Des. nº 571, Fisher a IIA: "USIS Semi-annual Evaluation Report for Period June 1, - November 30, 1952", Madrid, 16/I/1953, p. 19. NA, RG 59, DF 511.52/1-1653.

una coyuntura bilateral favorable, que aseguró tanto la complicidad como la colaboración de las autoridades locales, el programa vio limitada su expansión debido a la baja prioridad de España en los planes de la USIE. Esa baja prioridad se tradujo en escasos medios materiales y humanos para adaptar el programa a las nuevas exigencias definidas en los *Country Program* vigentes en el periodo. La experiencia acumulada había demostrado que sentar a un grupo de españoles delante de una pantalla no era excesivamente complicado, más bien todo lo contrario. Empero, entre un público y otro había sensibles diferencias, de comprensión, receptividad y, lo que resultaba más trascendental, de influencia. De la misma manera, cualquier contenido no era válido para modificar opiniones y comportamientos, que era al fin y al cabo de lo que se trataba.

La apuesta por los “líderes” del país como objetivo prioritario del programa condujo a un replanteamiento de las sesiones. Públicos más exigentes requerían, se pensaba, programaciones más profesionales. La especialización era la vía a seguir. Las exitosas proyecciones ante militares, ingenieros y médicos realizadas en el pasado mostraban la pauta a seguir: entre 4 y 6 documentales de alto contenido técnico, una hora de sesión y materiales complementarios de tono abiertamente propagandístico. Una sesión ante un club de caza y pesca debía tener como base del programa películas especializadas en esos contenidos; otra ante un grupo de socios de una asociación cultural debía tener como base cintas de contenido artístico o musical. Una aproximación sistemática y diferenciada hacia tales grupos exigía sesiones regulares y programas atractivos y variados. La necesidad de más títulos sobre agricultura, educación, arte y cultura, industria, relaciones laborales y el sistema político y la política exterior estadounidense fue una constante¹⁰⁶⁵. El Departamento de Estado no respondió en las proporciones deseables y la escasez fue la norma.

Las películas de contenidos culturales debían servir como antídoto contra un extendido estereotipo entre las capas acomodadas y la elite intelectual, que identificaba a Estados Unidos con un país sin alta cultura. Películas como “Tanglewood”, “Franklin Watkins” o “Music in America” pretendían mostrar la rica

¹⁰⁶⁵ “USIS Semi-annual Evaluation Report for Period June 1, – November 30, 1952”, *doc.cit.*, p. 20. La misma relación había sido presentada meses antes, parece ser que sin mucho éxito. Des. nº 451, Fisher a OII, “USIE Film Needs for Spain”, Madrid, 30/X/1951, pp, 2-3. NA, RG 59, DF 511.525/10-3051.

variedad artística y cultural estadounidense. Los temas relacionados con la industria agrícola y ganadera se adaptaban bien a las características del país y las preferencias de autoridades y grandes propietarios (muchos de ellos aristócratas). Las peticiones que el *Country PAO* trasladó a sus superiores en Washington giraron en torno a la conservación de los suelos, los sistemas de regadío, la selección de semillas, la cría del pollo, la producción y conservación de leche y la higiene animal. La buena acogida de cintas como "Cattle and the Cornbelt" confirmaron el interés por este tipo de material. A pesar de ello, la escasez de títulos de este tipo fue crónica durante el periodo.

Tampoco abundaron películas que, como "Presidential Nominations" o "Inauguration of President Eisenhower", presentaban el sistema político norteamericano a los españoles. Este tipo de cintas fueron dirigidas, principalmente, a universitarios y profesionales liberales. La intención del *Country PAO* de subrayar la responsabilidad del individuo y el papel de la Constitución como pilares del éxito del sistema norteamericano tuvo que esperar a tiempos más generosos en medios y bienintencionados en objetivos. Las carencias fueron importantes también en el campo educativo, y ello pese a la fluida relación entre la Casa Americana y el MEN y la gran demanda de cintas como "Letter from an American Schoolboy" o "Borrough's Newsboy Foundation".

Mayor abundancia de títulos hubo en el terreno de la producción industrial. Títulos como "Steel: Man's Servant", "Auto Worker in Detroit", "Hoover Dam", "Road for Tomorrow" o "Story of Lincoln Tunnel" encontraron una gran acogida entre obreros, ingenieros y autoridades. No obstante, la petición de películas consagradas a la mejora de la productividad y sus métodos no obtuvo el eco deseado en Washington. Hubo que esperar a la firma de los acuerdos bilaterales en septiembre de 1953 y las misiones de productividad posteriores para la presencia de ese tipo de películas en el programa. El ámbito del entretenimiento y el tiempo libre estuvo mejor abastecido, especialmente en lo relativo a aficiones elitistas como caza y pesca. Cintas como "Gundog Life", "Bobwhite in the Fencerows" o "New England Fisher Man" llegaron a proyectarse ante el propio Franco.

La Guerra de Corea fue la cuestión de actualidad mejor cubierta por el programa cinematográfico. El ferviente anticomunismo del régimen lo convertía

en una pieza propagandística de gran valor ante las elites del país, más teniendo en cuenta que Franco había presentado el conflicto como la confirmación de sus predicciones. La aplicación del *Strength for Peace Program* trajo a España cintas como "UN Aids the Republic of Korea", "UN Reports of Prisoners of War", "UN Treatment of War Prisoners", o "Your Air Force in Action". Buena parte de los noticiarios del *News Magazine* proyectados en España también prestaron atención a la evolución del conflicto.

La exhibición de cintas en versión original fue recuperada a fin de satisfacer la demanda de una serie de grupos de estudiante universitarios y profesionales liberales interesados en mejorar su conocimiento del inglés. Empero, las películas dobladas o subtituladas al castellano continuaron dominando el programa. Dependiendo del público y del lugar de proyección, las sesiones podían complementarse con audiciones musicales (*jazz* o música clásica), discursos por parte de algún representante diplomático norteamericano y personal de la Casa Americana, o la distribución de mapas ("Pictorial Map of USA"), panfletos ("Facts About the USA", "Un pueblo trabaja", "Manual de conservación de suelos", "Foreign Policy Speech of President Eisenhower", etc.) y publicaciones como *Noticias de Actualidad*.

Tres fueron los métodos de proyección empleados: las sesiones celebradas regularmente en las salas de exhibición de las distintas Casas Americanas; el servicio de préstamo de películas a particulares; y las unidades móviles, destinadas a extender geográficamente el programa. La proyección en salas comerciales, habitual en otros países, tuvo que esperar a mejores tiempos ante la negativa del régimen a introducir material informativo distinto al NO-DO en los cines comerciales. Ello provocó que la Embajada solicitase al Departamento de Estado la reanudación de la colaboración con el noticiario¹⁰⁶⁶, suspendida en 1946, algo que se retrasó hasta la firma de los acuerdos bilaterales. Excepcional fue el caso de "One Year in Korea", distribuida por la filial española de *Metro* tras varios meses de negociación entre la Embajada y las autoridades locales. Consulados como Bilbao o Sevilla consiguieron la cesión gratuita de salas cinematográficas para su proyección.

¹⁰⁶⁶ Embajada al Departamento de Estado, Madrid, 3/IV/1951. NA, RG 59, DF 511.525/4-351.

Las exhibiciones realizadas en las diferentes Casas Americanas, especialmente en la madrileña, se concentraron en atraer a las elites políticas, profesionales e intelectuales del país. Los agregados Comercial, Agrícola, Naval y Militar, los cónsules y el propio Embajador continuaron actuando como los más efectivos relaciones públicas ante esos grupos. Siguiendo el sistema establecido unos años antes, a principios de cada año se fijaba un calendario de sesiones para después, dependiendo del material disponible, elaborar programas específicos destinados a públicos homogéneos previamente seleccionados y debidamente invitados. Universitarios, médicos, periodistas, empresarios y socios de los clubes más selectos (como el *Casino de Madrid* o el *Círculo de Labradores de Sevilla*) se convirtieron en asiduos de las Casas Americanas¹⁰⁶⁷. Tampoco faltaron, con la excusa del acercamiento bilateral, altos cargos de Falange, el Sindicato Único y la Sección Femenina. Ironías del destino, no mucho tiempo antes algunos de ellos habían tratado de “reventar” sesiones similares.

El servicio de préstamo fue el que vivió una mayor expansión durante el periodo, gracias a una remesa de 50 proyectores recibida a principios de 1952¹⁰⁶⁸. Aparte de los colegios religiosos, que siguieron disfrutando del favor de los servicios de información pese a quedar fuera de las prioridades del programa, los grupos más favorecidos por esta fórmula fueron centros gubernamentales (como los ministerios de Educación Nacional, Aire y Ejército, distintas delegaciones provinciales de Bellas Artes y Educación y Descanso), facultades universitarias (especialmente de Medicina e Ingeniería), instituciones militares (como las escuelas del Ejército en Zaragoza y San Javier), asociaciones elitistas (casinos, clubes, círculos y peñas de todo tipo), colegios profesionales (sobre todo de médicos), grupos de empresarios (muchos de ellos catalanes) y grandes empresas (como *CAMPSA*, *Unión Eléctrica*, *Estandard Electric* y *Comercial Blanch S.A.*) fueron los clientes más asiduos del programa. Sólo en Bilbao, la Casa Americana sumaba 195 grupos usuarios del servicio de préstamo en 1951¹⁰⁶⁹. A

¹⁰⁶⁷ La colaboración con el *Casino de Madrid* se extendió también al servicio de biblioteca de la institución, al que la Casa Americana pasó a facilitar publicaciones y panfletos de tono abiertamente propagandístico como “Estampas de una democracia” o “Historia de los Estados Unidos”. Des. nº 127, Fisher a IIA: “Semi-annual Evaluation Report, December 1, 1951 – May 30, 1952”, Madrid, 25/VII/1952. NA, RG 59, DF 511.52/7-2552.

¹⁰⁶⁸ “USIE Film Needs for Spain”, *doc.cit.*, p. 1.

¹⁰⁶⁹ “USIE Semi-annual Evaluation Report, June 1 – November 30, 1951”, *doc.cit.*, p.17

ello debió colaborar la estrecha cooperación de distintas cajas de ahorro en la organización de sesiones ante agricultores y escolares de la región consular. Este tipo de cooperación se trasladó también a Madrid. En el otoño de 1953, la Caja de Ahorros de la capital pasó a participar en la organización y financiación de proyecciones en los colegios públicos del área¹⁰⁷⁰. Franco y su entorno familiar continuaron disfrutando regularmente de las películas cedidas a través de la Casa Americana, tanto en el Pardo como en su residencia veraniega¹⁰⁷¹.

Las carencias materiales fueron especialmente hirientes en el caso de las unidades móviles¹⁰⁷². A pesar de todo, los vehículos operativos durante el periodo contribuyeron de forma fundamental a la definitiva extensión geográfica del programa. Una treintena de localidades hasta entonces esporádicamente alcanzadas por la propaganda norteamericana pasaron a disfrutar del servicio cinematográfico de manera regular. Sus proyecciones alcanzaron a cuantiosos segmentos puesto que se organizaron sesiones multitudinarias en escenarios abiertos a todos los públicos. Esa fórmula fue empleada aprovechando fiestas y ferias varias. Ese fue el caso de ciudades como Murcia, Almería, Albacete, Lérida, Oviedo, Zaragoza, Córdoba y Jerez de la Frontera. Las proyecciones eran respaldadas por exposiciones fotográficas y reparto de panfletos transportados por la propia unidad¹⁰⁷³.

La insistencia en este tipo de eventos representó una de las principales incógnitas del programa cinematográfico. Su organización no figuraba entre los objetivos prioritarios del programa, por lo que supuso una desviación de recursos y una llamativa sumisión del programa a la demanda de país antes que a las directrices establecidas en Washington. Empero, buena parte de las proyecciones sí se concentraron en los *target groups* señalados. Los centros de

¹⁰⁷⁰ Des. nº 176, Fisher a IIA: "Current Motion Picture and Especial Events Activities", Madrid, 5/IX/1952, p. 1. NA, RG 59, DF 511.525/9-552. Des. nº 247, Fisher a IIA: "Animated Movie Exhibited", Madrid, 7/X/1952, p. 2. NA, RG 59, DF 511.522/10-752.

¹⁰⁷¹ Des. nº 305, Fisher a IIA: "Film Projections for Franco", Madrid, 23/X/1952. NA, RG 59, DF 511.525/10-2352.

¹⁰⁷² En junio de 1952, el *Country PAO* cifró en 15 el mínimo de unidades necesarias para cubrir con cierta solvencia el programa en todo el país: 5 para el área de Madrid (que incluía a 20 de las 50 provincias españolas), 3 para las de Bilbao y Barcelona y 2 para Valencia y Sevilla. "Transmitting USIS Semi-annual Evaluation Report for Period June 1, – November 30, 1952", *doc.cit.*, p. 22.

¹⁰⁷³ Des. nº 714, Fisher a IIA: "Film Mobile Unit Projections", Madrid 17/I/52. NA, RG 59, DF 511.526/1-1752; Des. nº 325, Fisher a IIA: "Report of Activities in Provincial Fairs", Madrid, 27/X/1952. NA, RG 59, DF 511.522/10-2752.

reunión de las elites locales fueron los destinatarios de una buena parte de esas sesiones, como casinos, cafés o clubes de todo tipo (como el *Círculo de la Amistad* en Córdoba, el *Club de tenis* en Cádiz o el club de arte *Ánfora* en Jerez de la Frontera). Un estudio presentado por el representante en España en la conferencia anual de los *Country PAO* destinados en Europa defendía que, de hecho, este tipo de auditorios garantizaban el mayor porcentaje de público perteneciente a los *target groups* prioritarios (90%), muy por delante de las audiencias compuestas por grupos musicales y colegios de médicos (65%), universitarios (25%) y escolares (5%)¹⁰⁷⁴.

Las visitas de la unidad móvil se producían con un intervalo que osciló, dependiendo de las circunstancias meteorológicas y averías, entre las 6 semanas y varios meses de intervalo. A fin de optimizar los escasos recursos, cada una de las unidades contaba con varios circuitos que repetía varias veces al año. La más activa de todas, la situada en Madrid, llegó a cubrir 20 provincias distintas y más de 30 ciudades por temporada. 5 circuitos marcaban el recorrido:

circuito nº 1: Zamora, Orense, Vigo, Pontevedra, Villagarcía de Arosa, Santiago, La Coruña, Lugo y Valladolid;

circuito nº 2: Segovia, Aranda de Duero, Soria, Calatayud y Guadalajara;

circuito nº 3: Cuenca, Albacete, Murcia, Cartagena, Alicante, Orihuela y Elche;

circuito nº 4: Ciudad Real, Valdepeñas, Linares, Jaén, Granada, Antequera, Málaga y Almería;

circuito nº 5: Toledo, Talavera, Trujillo, Cáceres, Plasencia, Valencia de Alcántara, Salamanca y Ávila¹⁰⁷⁵.

Las unidades permitieron mantener la tradicional presencia de los documentales norteamericanos en las Ferias de de Valencia y Barcelona. Sendos eventos facilitaron la organización de proyecciones ante grupos de empresarios y cargos institucionales, altamente apreciados en los *Country Program* vigentes en el periodo, aunque también se aprovechó para organizar pases abiertos a todos los públicos, que contribuyeron a engrosar las cifras de audiencia considerablemente.

¹⁰⁷⁴ "USIS Semi-annual Evaluation Report for Period June 1 – November 30, 1952", *doc.cit.*, p. 18.

¹⁰⁷⁵ Des. 965, Fisher al Departamento de Estado: "IIA Film Program Needs", Madrid, 18/III/1952, p. 1. NA, RG 59, DF 511.526/3-1852.

Se carece de los datos necesarios para cuantificar el número de espectadores alcanzado por el programa, así como la distribución de esas cifras por *target group*. No obstante, las cifras parciales conocidas apuntan a un considerable repunte cuantitativo del mismo, especialmente tras entrar en funcionamiento los proyectores recibidos en 1952. Según cálculos de la Casa Americana en Barcelona, cerca de 850.000 personas presenciaron sus películas durante 1952¹⁰⁷⁶. Entre diciembre de 1951 y mayo de 1952, la Casa Americana en Valencia, la que contaba con menos medios de todo el programa, contabilizó más de 144.000 espectadores en sus sesiones, más de una tercera parte de ellos sumados durante las fiestas de la ciudad¹⁰⁷⁷. Ese mismo informe puso en evidencia que más de la mitad de los espectadores y las sesiones pertenecieron a los sectores de menor prioridad, demostrando así la tendencia de los gestores del programa a desviarse de los objetivos marcados.

4.2.3. La España “de las bases” en el punto de mira.

Los convenios bilaterales de septiembre de 1953 y sus implicaciones inmediatas acarrearón un replanteamiento de la política informativa estadounidense en España. La presencia permanente de instalaciones y personal militar norteamericano, la inevitable identificación entre la dictadura franquista y Estados Unidos por parte de muchos españoles y la cooperación económica y técnica norteamericana planteaban nuevos retos informativos. La USIA fue la encargada de llevar adelante el grueso de una labor de conjunto en la que Departamento de Estado, la FOA/ICA y las Fuerzas Armadas jugaron también un papel importante.

Pese a la nueva situación, la USIA operó durante el primer año de vigencia de los convenios sin realizar grandes modificaciones en su planificación y arco de operaciones, puesto que la conclusión satisfactoria de los acuerdos había sido contemplada ya durante el proceso de elaboración del *Country Program* de 1953. Así, antes de firmarse los convenios ya se había previsto la gestión

¹⁰⁷⁶ El Consulado llegó a ofrecer 607 proyecciones durante el mes de noviembre, es decir, más de 20 al día. Des. nº 111, Montgomery H. Colladay (Cónsul General en Barcelona) a IIA: “Request for Films”, Barcelona, 22/XII/1952. NA, RG 59, DF 511.525/12-2252.

¹⁰⁷⁷ Des. nº 40, Colladay a IIA: “Semi-Annual Evaluation Report for the Period, December 1, 1951 – May 31, 1952”, Valencia, 10/VI/1952. NA, RG 59, DF 511.52/6-1052.

informativa de la presencia de las primeras tropas norteamericanas en España¹⁰⁷⁸. También se había reafirmado la apuesta por concentrar el esfuerzo informativo en las elites del país. Acciones y medios fueron subordinados a ese propósito. El programa de relaciones públicas (contactos individuales) se convirtió en la acción más importante del programa. El resto de actividades se privilegiaron en función de su potencial para llegar a esos sectores. Sobre el papel, las acciones prioritarias fueron la distribución de panfletos y publicaciones de la Casa Americana, la exhibición de documentales, la organización de conferencias, el intercambio educativo y el *Foreign Leader Program*, la presencia en fiestas y ferias locales, las emisiones radiofónicas y la importación y distribución bibliográfica¹⁰⁷⁹.

La política estadounidense hacia España quedó totalmente subordinada al desarrollo satisfactorio del convenio de mutua defensa de septiembre de 1953. El 10 de junio de 1954 la aprobación del *NSC 5418/1* por parte del Presidente confirmó esa subordinación. La construcción y explotación satisfactoria de las instalaciones militares fue la prioridad absoluta durante el periodo 1954/1960. Todos los servicios del gobierno estadounidense presentes en España debían someter su política a ese objetivo. Los párrafos 23 y 24 de aquel documento definieron las áreas de actuación de los servicios informativos y culturales de la USIA y el Departamento de Estado:

Para. 23: "Direct informational policy toward":

a) Increasing Spanish Understanding and support of U.S. foreign policy objectives, including particularly the collective defensive efforts of the Western Nations.

b) Encouraging more active and closer Spanish association with the Western European community of Nations.

Para. 24: "Encourage broader cultural contacts between Americans and Spaniards in the interest of building up influences within Spain favourable to the attainment of U.S. objectives, including both official and privately sponsored programs for an expanded exchange of students, intellectual leaders, military and technical personnel and private individuals"¹⁰⁸⁰.

¹⁰⁷⁸ Regulado informativamente por el Task D del Objetivo nº "1" del *Country Program* de 1953. "Approach to Specific Tasks", p. 2, adjunto a "1954-1955 IIA Prospectus for Spain", *doc.cit.*

¹⁰⁷⁹ "1954-1955 IIA Prospectus for Spain", *doc.cit.*, pp. 2-4.

¹⁰⁸⁰ Citados en OCB: "Outline Plan of Operations with Respect to Spain", Washington D.C., 5/IX/1956, pp. 5-7. NA, RG 59, entry 1586, lot file 62D430, box 32. Ambos párrafos junto con el número 26 conformaban el abanico de las actividades ligadas a la acción "psicológica" en España. Por

Las pautas transmitidas por el NSC determinaron el primer *Country Program* de la USIA para España, estableciéndose como principales móviles el fomento de una visión positiva de los convenios alcanzados, limar las asperezas creadas por la presencia militar norteamericana y contribuir a una progresiva incorporación de España a los parámetros occidentales que facilitase la estabilidad social precisa para un correcto desenvolvimiento de las bases¹⁰⁸¹. Las dos primeras misiones exigían programas a corto plazo y enfoques propagandísticos; la última exigía de apuestas a largo plazo en las que lo informativo y lo cultural debían estar estrechamente entrelazados.

A la hora de promocionar la nueva relación bilateral no era necesario, al menos *a priori*, hacerlo ante el conjunto de los españoles. El gobierno español se había comprometido a publicitar la ayuda norteamericana a través de los medios de comunicación. Aunque los norteamericanos pronto se quejaron del incumplimiento de esta misión, la USIA nunca asumió ese rol. La agencia tenía la misión de concentrar sus limitados recursos en convencer de las bondades del convenio y el nuevo vínculo bilateral a las mismas elites ante las cuales se venía trabajando desde 1951: los líderes del momento y sus potenciales sucesores. Estos representaban un contingente de población lo suficientemente reducido para focalizar la labor intensiva que el USIS debía llevar a cabo en España. Sólo hubo una excepción a la regla general: la población cercana a las bases militares en construcción. La apertura de dos nuevas delegaciones del USIS en Cádiz y Zaragoza durante la primera mitad de 1955 respondió a esa intención.

Muestra de esa apuesta por las capas altas fue la creación de la *Agrupación Española de Amigos de los Estados Unidos* en febrero de 1954 por parte de una serie de miembros de la alta sociedad y previa bendición de la Embajada de Estados Unidos y el MAE. A espejo de la "American Friends of Spain Foundation", presidida por Stanton Griffis, la Agrupación buscaba promover las relaciones culturales y el conocimiento mutuo, así como realizar acciones benéficas en Estados Unidos con el propósito de mejorar la imagen de España en

eliminación, el tercero de ellos hacía alusión a la misión de la CIA en España: "Carry out covert activities in support of U.S. objectives".

¹⁰⁸¹ "Basic Approach – USIA, 1954 Country Paper for Spain", adjunto a Earl O. Titus (USIA) para Jones (ahora Presidente del OCB Working Group on Spain): "USIS/Spain Program for Operations", Washington D.C., 24/XII/1954. NA, RG 59, entry 1600, box 3.

aquel país¹⁰⁸². A partir de ese mismo año, la Casa Americana comenzó a apoyar en serio el Instituto de Estudios Norteamericanos de la ciudad condal, creado a principios de la década a iniciativa del decano de la Facultad de Derecho de aquella ciudad, José María Pi y Suñer, y el eminente doctor José María Poal, ambos formados en Estados Unidos. Su público tuvo el privilegio de disfrutar de un gran número de conferencias y clases de inglés de enorme prestigio en la ciudad, que conforme avanzó la década fue congregando a los jóvenes de esas capas selectas, que llegaron a crear un Club Americano y un Cine-Club¹⁰⁸³.

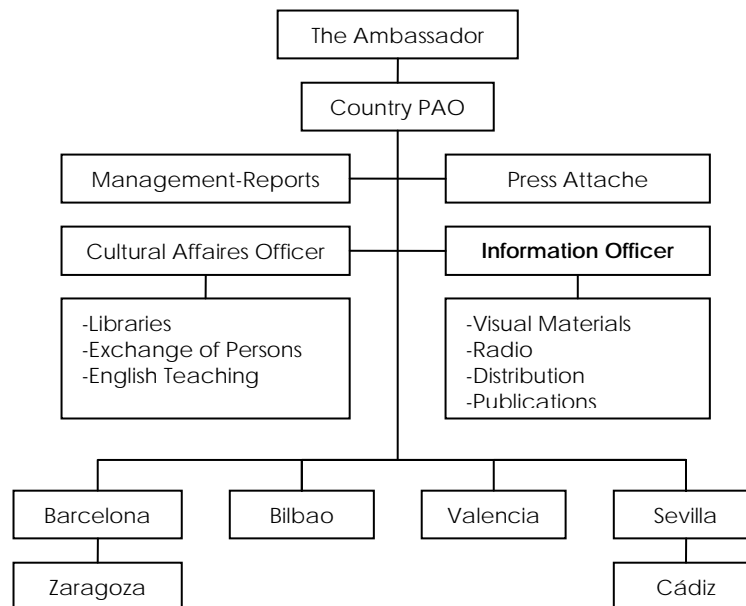
A lo largo de 1956, Estados Unidos comenzó a revisar su política española a fin de mejorar la posición conquistada en septiembre de 1953. El fruto de los distintos análisis realizados por las diferentes agencias y departamentos concernidos fue la aprobación el 14 de mayo de 1957 del *NSC 5710/1*. Este documento inspiró la política española de Estados Unidos hasta principios de la nueva década. La acción cultural e informativa también fue sometida a examen. Durante marzo y abril de 1956 el *Inspection Staff* de la USIA llevó a cabo el primer análisis pormenorizado de la labor desempeñada por el USIS que, como profundizaremos en el caso del programa cinematográfico, acarreó importantes cambios destinados a corregir vicios heredados del pasado, especialmente la fijación por la cantidad en lugar de la calidad de las audiencias¹⁰⁸⁴. En ese contexto, los centros de Cádiz y Zaragoza fueron sometidos al control de las delegaciones de Sevilla y Barcelona, respectivamente, en un intento por redirigir su labor informativa hacia los objetivos del programa, tal como fueron definidos en el *Country Program* de 1954.

¹⁰⁸² La Asociación tuvo como primer Presidente Honorífico a un antiguo Embajador en Washington, José Félix de Lequerica (sustituido tras su fallecimiento por el también ex-Embajador en Estados Unidos Juan F. Cárdenas. Gregorio Marañón Moya, por entonces al frente de *Coca Cola España*, fue su alma durante los años cincuenta. AGUN, GMM, Agrupación de Amigos.

¹⁰⁸³ Thomas T. Reid (Agregado Cultural, *PAO Madrid*) a Marañón Moya: "American Centers in Barcelona and Valencia", Madrid, 30/I/1958. AGUN, GMM, Agrupación de Amigos. El Instituto de Estudios Norteamericanos quedó como única referencia oficial de la política cultural e informativa norteamericana en Barcelona tras el cierre de la Casa Americana de aquella ciudad en los años sesenta.

¹⁰⁸⁴ James B. Opsata (Inspector, USIA): "Inspection Report of USIS Spain, March 13 to April 11, 1956", Madrid, 11/IV/1956. NA, RG 306, entry 1045, box 8.

IV-16) Organigrama del USIS-Spain, finales 1956.



Más importante fue quizás la constatación por parte de la Embajada y el USIS de que la ayuda y la presencia norteamericanas no estaban siendo publicitadas correctamente, especialmente en lo referente a la parte española. Ante el riesgo de que el progresivo empeoramiento de la situación económica alimentase sentimientos antiamericanos, los servicios de información redoblaron los esfuerzos por justificar la presencia norteamericana en España, resaltando la cooperación técnica y económica¹⁰⁸⁵.

Donde no se produjeron cambios significativos durante el resto de la década fue en la dotación material y humana del programa. Si bien la misión recibió nuevos recursos materiales que contribuyeron a mejorar la operatividad de los diferentes programas, tanto el presupuesto como el personal disponibles continuaron forzando a concentrar los esfuerzos en grupos pequeños y enfoques poco ambiciosos. En octubre de 1956, 18 ciudadanos norteamericanos trabajaban a sueldo del USIS; cuatro años más tarde, la cifra se había reducido a

¹⁰⁸⁵ Des. nº 371, Jhon D. Lodge (Embajador en España) al Secretario de Estado: "Program Review of U.S. Activities in Spain", Madrid, 7/X/1956, pp. 8-9. NA, RG 59, entry 1400, box 8.

15, eso sí, apoyados por 99 españoles¹⁰⁸⁶. Las apreturas económicas forzaron incluso a cerrar el centro del USIS en Valencia en 1957, aunque felizmente para el programa el acuerdo para incluir a España en el IMPG facilitó los recursos económicos necesarios para cubrir ese hueco con el primer Centro Binacional creado en el país, el de Valencia¹⁰⁸⁷. Recepciones a personal militar norteamericano, exposiciones, debates, recitales poéticos y proyecciones cinematográficas convirtieron al Centro de Estudios Norteamericano de Valencia en toda una referencia social y cultural en la ciudad del Turia. De la misma manera, sus cursos de inglés atraeron a un buen número de licenciados, ingenieros y militares, incrementando su potencial como referente ante las capas más influyentes de la tercera ciudad española¹⁰⁸⁸.

Entre 1957 y 1960, años en los que estuvo vigente, el IMPG insufló más de 2,5 millones de dólares a la presencia cultural de Estados Unidos en España, invertidos principalmente en el Centro Binacional de Valencia y la importación de libros¹⁰⁸⁹. Ambos proyectos venían a reforzar la presencia cultural de Estados en el país, una de las debilidades que se había detectado en el programa a la hora de llegar a intelectuales, periodistas y, sobre todo, estudiantes y profesores universitarios¹⁰⁹⁰. La importancia de este último grupo creció conforme la agitación y politización de la Universidad española se convertían en un hecho¹⁰⁹¹.

El USIS reaccionó con una serie de medidas específicamente destinadas a los universitarios, como la publicación trimestral de extractos literarios del *Reader's Digest* bajo el nombre de *Atlántico* (desde febrero de 1956); la primera apuesta

¹⁰⁸⁶ "Program Review of U.S. Activities in Spain", *doc.cit.*, p.8; "USIS Country Assessment Report for Spain-1960", *doc.cit.*, p. 7.

¹⁰⁸⁷ USIA: "Information Center Service", Washington D.C., 9/XII/1958, p. 7. NA, RG 306, entry E1066, box 219. La característica por la cual se atribuyó el carácter de binacional al Centro de Estudios Norteamericanos de Valencia, a diferencia del Instituto de Estudios Norteamericanos de Barcelona, fue gracias a que tres de los miembros de su Consejo Directivo eran elegidos por el Consulado de Valencia, además del hecho de que el Embajador en España era el único miembro permanente de ese Consejo.

¹⁰⁸⁸ "American Centers in Barcelona and Valencia", *doc.cit.*, p. 2.

¹⁰⁸⁹ Henry W. Abplanalp (USIA): "A History of the IMGP", Washington D.C., 25/VII/1971, p. 26. NA, RG 306, entry E1066, box 184.

¹⁰⁹⁰ Los jóvenes en general y los universitarios en particular se convirtieron en objetivo preferente de los todos los programas nacionales de la USIA en 1958. OSGOOD, *Total Cold War...*, *op.cit.*, p. 262.

¹⁰⁹¹ El protagonismo de los estudiantes universitarios en los golpes de estado contra los regímenes autoritarios de Corea de Sur y Turquía a finales de los cincuenta, incrementaron el interés de la USIA por mejorar la imagen de Estados Unidos en ese sector de la población española. *Office of Research and Analysis*: "Students and Authoritarian Governments", Washington D.C., 12/VIII/1960. NA, RG 59, entry 1013A, box 3, R-53-60.

sería por promover la enseñanza del inglés desde instituciones norteamericanas; eventos culturales de todo tipo (conciertos, conferencias, etc.); y, singularmente, el definitivo desarrollo del programa de intercambio educativo (España pasó a beneficiarse del Programa Fullbright en octubre de 1958¹⁰⁹²). Igualmente creciente fue la importancia concedida a los líderes obreros ante la constatación de una creciente movilización y organización entre los trabajadores. En ascenso, esa preocupación llevó a la inclusión de un proyecto específico para captar a los líderes del Sindicato Único y de organizaciones católicas como la HOAC y el JOC en el *Country Program* de 1960.

Los cuatros proyectos especiales puestos en marcha a lo largo de ese año permite definir cuáles eran los *target groups* y principales objetivos del programa informativo español ante la nueva década que estaba por venir:

PROJECT I. –Demonstrate to influential Spaniards the benefits to Spain and to the Spanish People of close association with the US, relating this mutually advantageous cooperation to the current international scene and building confidence in US leadership for collective actions against the communist threat. Stress in particular the benefits of US economics cooperation programs for the Spanish people.

PROJECT II. –Conduct, with the US military, a community relations program, particularly among the population near the bases, designed to enhance local acceptance of the US military presence.

PROJECT III. –Develop within the university system, among students and professors, a greater awareness and understanding of American life and culture, as a necessary basis for building confidence in US values and in US international leadership.

PROJECT IV. –Develop among selected labour groups a familiarity with the American scene, especially the economic-social system, leading to closer ties with the US and identifying the US system as being best able to respond to the legitimate aspirations of Spanish labour, rather than the socialists or communists systems¹⁰⁹³.

Los límites del programa cinematográfico, 1954/1960.

The Information Officer (Films and Exhibits) who arrived shortly before the inspection has assumed full responsibility for the direction and control of the film program. The result has been that, what was admittedly a loose operation, has been considerably tightened and the full impact of this medium channelled towards country objectives. Shortly after taking charge, the Information Officer circulated a directive to all branch posts that USIS films were not intended solely for the entertainment of large audiences but

¹⁰⁹² DELGADO, "Cooperación cultural y científica en clave política...", *cap.cit.*, pp. 207-243.

¹⁰⁹³ Des. nº 127, Frank H. Oram (*Country PAO*) a USIA: "USIS Country Plan for Spain – FY 1961", Madrid, 25/VI/1960, pp. 5-7. RSC, USIA Country Plans, 1958-1973.

must be pinpointed towards specific audiences and in furtherance of country objectives¹⁰⁹⁴.

La evaluación del inspector de la USIA enviado a España en 1956 no dejaba lugar dudas: el programa cinematográfico continuaba navegando a la deriva. Aun se ponía el acento en la cantidad y no en la calidad del público, lo que no permitía alcanzar con la intensidad y frecuencia debidas a los *target groups* definidos por el programa¹⁰⁹⁵. Las cosas comenzaron a mejorar desde ese momento, o al menos así lo constataron los informes. El juicio realizado por un nuevo inspector tres años más tarde fue radicalmente distinto: El programa se adaptaba satisfactoriamente a los objetivos marcados, con el valor añadido de obtener un gran éxito de audiencia¹⁰⁹⁶. El público acumulado en 1959 ascendió a más de 5,5 millones de espectadores; el año siguiente, el programa abrió la nueva década con un pico de espectadores alcanzando los 6,5 millones¹⁰⁹⁷. La considerable cifra adquiere una mayor dimensión si tenemos en cuenta la diferencia con sus "competidores": el programa cinematográfico administrado por los servicios culturales franceses en España, el más ambicioso de entre los países europeos, apenas acumuló 500.000 espectadores en 1961¹⁰⁹⁸.

La inspección de 1956 trajo consigo un cambio en la concepción del papel que debían jugar las proyecciones cinematográficas en el conjunto del programa. Hasta esa fecha, sobre todo en el caso de las unidades móviles, las sesiones eran concebidas como la acción estelar de la propaganda norteamericana, casi como un objetivo en sí mismo. La inmensa popularidad del medio cinematográfico en general y de las propias proyecciones de OWI/OIC/USIS en particular, había privado de la debida perspectiva a sus gestores. Lo fundamental no parecía tanto conseguir proyectar un determinado tipo de películas ante un público concreto; sino simplemente proyectar una serie

¹⁰⁹⁴ Des. nº 126, Joseph F. McEvoy (*Country PAO*) a USIA: "Comments Regarding Inspection Report", Madrid, 5/IV/1956, p. 2. NA, RG 306, entry 1021, box 19

¹⁰⁹⁵ "Inspection Report of USIS Spain", *doc.cit.*, p. 16. Las críticas eran similares en el terreno radiofónico, donde el USIS había extendido su servicio de préstamo a más de 100 emisoras privadas locales para crítica de la USIA y rechazo de RNE, que en 1956 pujó nuevamente por los materiales norteamericanos.

¹⁰⁹⁶ Joseph S. Evans Jr. (Inspector, USIA): "Inspection Report of USIS Spain, April 27 to May 29, 1959", Madrid, 29/V/1959, pp. 19-20. NA, RG 306, entry 1045, box 8.

¹⁰⁹⁷ Des. nº 80, Oram a USIA: "USIS Country Assessment Report for Spain-1960", Madrid, 16/II/1961, p. 8. RSC, USIA Country Plans, 1958-1973.

¹⁰⁹⁸ LIOGIER, *Le cinéma français en Espagne...*, *op.cit.*, pp. 246-248.

de películas ante el mayor número de personas y en el mayor número de sitios posible. Las proyecciones públicas en fiestas populares a lo largo y ancho de la península representaban la mejor muestra de ese enfoque, un tanto desenfocado si se contrasta con los objetivos de partida.

A partir de la segunda mitad de 1956 las proyecciones no especializadas comenzaron a desaparecer del programa, algo que sería prácticamente una realidad en 1959¹⁰⁹⁹. El modelo a seguir fueron las sesiones monotemáticas iniciadas por el IMP con el *Strength for Peace Program* y continuadas por el IMS con otras como el *Science for Peace Program*. Las sesiones pasaron a formar parte de “paquetes informativos” completados por un ciclo de conferencias y una exposición. Si el tema elegido era la presencia estadounidense en España, películas como “Pipeline Story”, sobre la construcción del oleoducto destinado a abastecer la base aérea de Torrejón, se acompañaron de exposiciones fotográficas sobre la presencia de los soldados norteamericanos en el país, como “The American Among US”, o sobre los pilotos de las Fuerzas Armadas de ese país, como “Modern Knights for Peace”. No era sino una extensión perfeccionada del tratamiento informativo seguido en las Ferias de Valencia y Barcelona desde hacía varios años. Por ese motivo, el cargo de *Motion Picture Officer* pasó en ese momento a conjugarse con el de *Exhibit Officer*. Ahora, cada vez que el USIS organizase una proyección, ésta formaría parte de un conjunto de actividades concentradas en un periodo de tiempo reducido, generalmente una semana. Esas semanas pasaron a denominarse *American Week* o “Semanas americanas”, convirtiéndose pronto en la cita anual de muchas ciudades españolas con la propaganda y el despliegue informativo norteamericanos.

El servicio de préstamo mantuvo una elevada y creciente demanda durante todo el periodo, hasta el punto que la Casa Americana en Madrid se vio obligada a organizar un curso de proyección en sus instalaciones con el objetivo de reducir las averías producidas por proyeccionistas inexpertos¹¹⁰⁰. La llegada de un centenar de proyectores durante este periodo permitió tanto la intensificación

¹⁰⁹⁹ “Inspection Report of USIS Spain, April 27 to May 29, 1959”, *doc.cit.*, p. 20.

¹¹⁰⁰ Para una copia de la invitación a participar del curso a los usuarios frecuentes del servicio, Harry H. Kendal (*Motion Picture & Exhibit Officer*, USIS Madrid) al Director del Departamento de Cinematografía del INI, Madrid, 4/VI/1957. SEPI, INI, caja 2601, legajo 3.

de la relación con viejos usuarios como Colegios Profesionales, organizaciones selectas o Universidades, como el establecimiento de nuevos contactos con organismos e instituciones que, por distintos motivos no habían gozado de los documentales norteamericanos hasta entonces.

La institución más importante que pasó a engrosar la lista de beneficiarios fue el INI. Feudo de sectores que mantenían una fuerte oposición ante las reformas económicas liberalizadoras que Estados Unidos deseaba para España, el Instituto representaba al mismo tiempo una inmejorable puerta de entrada para que la propaganda norteamericana alcanzase a miles de obreros y trabajadores cualificados, empleados en la tentacular y variopinta industria pública del país. El organismo había creado en julio de 1953 un Departamento de Cinematografía que venía gozando de la colaboración de las filiales de las empresas cinematográficas norteamericanas, a cuyos directores Suanzes había tratado con cierta frecuencia durante su periodo al frente de MIC¹¹⁰¹. Sin embargo, las frías relaciones entre el INI y la Embajada norteamericana retrasaron la invitación del USIS a participar del servicio de préstamo hasta junio de 1957¹¹⁰². A partir de esa fecha, la relación fue fluida y los documentales norteamericanos, singularmente aquellos de temáticas técnicas y relacionadas con el mundo del trabajo en Estados Unidos, como "The American Factory", encontraron hueco con facilidad en la programación del Departamento de Cinematografía del INI.

Mención especial entre los beneficiarios del servicio de préstamo merecen las decenas de *cine-clubs* que comenzaron a prosperar en España durante la segunda mitad de los años cincuenta¹¹⁰³. Aunque los primeros organismos de este tipo habían surgido a finales de los cuarenta, su *boom* definitivo se produjo en este periodo. Las distintas Casa Americanas esparcidas por el país mantuvieron una estrecha relación con este tipo de clubes asociativos, puesto que en su

¹¹⁰¹ Para la creación del citado Servicio de Cinematografía, vid. SEPI, INI, caja 2601, legajos 6 y 12. La puesta en marcha definitiva se produjo el 20 de julio de 1953 con el objetivo de llevar a cabo proyecciones "de carácter documental, instructivo y recreativo, en beneficio de su personal y de los centros técnicos directamente relacionados con él, así como de sus familiares".

¹¹⁰² Homer Gayne (*Information Officer*, USIS Madrid) a José Antonio Suanzes (Presidente del INI), Madrid, 4/VI/1957. SEPI, INI, caja 2601, legajo 15.

¹¹⁰³ Ante la extensión de fenómeno, el 11 de marzo de 1957 el MIT creó un Registro Oficial de Cine-Clubs destinado a regular su funcionamiento.

inmensa mayoría, suponían una inmejorable oportunidad de llegar a uno de los *target groups* centrales para el USIS durante todo el periodo: los jóvenes de las clases medias y altas, especialmente los universitarios. El seguimiento norteamericano dio sus frutos. En 1955, los servicios consulares franceses informaban que la inmensa mayoría de las películas proyectadas en los cine-clubs andaluces eran suministradas por la Casa Americana de Sevilla¹¹⁰⁴. En 1961, un 51% de los documentales con que contaba la Federación Española de cine-clubs eran de nacionalidad norteamericana; en 1962, el 32% de los largometrajes distribuidos entre sus socios por esta federación también eran norteamericanos¹¹⁰⁵.

Durante este periodo, y sin duda gracias a la vigencia de los convenios bilaterales, se normalizó la posibilidad de distribuir comercialmente documentales propagandísticos en España. Películas como "Berlin" y "Defensive Sky Power" aparecieron así en las carteleras españolas¹¹⁰⁶. Con todo, la gran novedad del programa cinematográfico en España fue la producción de películas en el país. Las primeras filmaciones del USIS en España tuvieron lugar en el periodo inmediatamente anterior al comprendido por este sub-apartado, concretamente durante las distintas misiones militares enviadas con motivo del proceso de acercamiento bilateral, así como al hilo de la firma de los convenios el 26 de septiembre de 1953¹¹⁰⁷. El equipo de rodaje del USIS estuvo presente en otros eventos como la construcción del oleoducto entre Rota y Puertollano, la llegada de alimentos y material estadounidense, las distintas "Semanas americanas" y jornadas de puertas abiertas organizadas en las bases, y, cómo no, la visitas del Vicepresidente Nixon, el Secretario de Estado Dulles y el Presidente Eisenhower. La FOA/ICA y las Fuerzas Armadas colaboraron estrechamente en esa labor¹¹⁰⁸. Fruto de su esfuerzo conjunto se produjeron cintas como la citada "Pipeline Story", así como cientos de metros de película de carácter divulgativo e informativo. Tanto el NO-DO como una joven *Televisión Española* (TVE) fueron los

¹¹⁰⁴ LIOGIER, *Le cinéma français en Espagne...*, *op.cit.*, p. 251.

¹¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 253.

¹¹⁰⁶ "Inspection Report of USIS Spain, April 27 to May 29, 1959", *doc.cit.*, p. 20.

¹¹⁰⁷ Tenemos constancia de la existencia de ese metraje gracias a su mención en un documento del Departamento de Estado (firma ininteligible) dirigido a la oficina central de la FOA en París y fechado el 29 de enero de 1954. NA, RG 469, entry 336, box 40.

¹¹⁰⁸ "USIS/Spain Program for Operations", *doc.cit.*, p. 1.

grandes beneficiarios de ese esfuerzo, abriendo así un nuevo frente al programa cinematográfico¹¹⁰⁹.

El papel de la FOA y la ICA fue especialmente relevante en la contribución del programa cinematográfico a la aplicación del Convenio de Cooperación Técnica. Muchos de los numerosos filmes de contenido industrial y agrícola producidos por las agencias de cooperación norteamericana comenzaron a ser masivamente doblados al español para cruzar los Pirineos y convertirse en la vertiente audiovisual de las misiones técnicas y de productividad de Estados Unidos en España¹¹¹⁰. Escuelas técnicas, colegios oficiales, los Ministerios de Industria, Comercio y Agricultura y el propio INI fueron los principales destinatarios de esas películas que, probablemente, pusieron su granito de arena en la modernización de sectores estratégicos como la metalurgia, el transporte o la agricultura.

Antes de concluir es preciso hacer mención a la pronta y fluida relación entablada entre USIS y TVE. La señal de la televisión pública española realizó su primera emisión en 1952, aunque la señal sólo fue ininterrumpida desde 1956. Los servicios de información norteamericanos vigilaron sus progresos en todo momento. Ya a mediados 1953, el USIS solicitó al Departamento de Estado material en formato de 35mm (el formato utilizado entonces por TVE) para que las imágenes norteamericanas estuviesen presentes en el nuevo medio¹¹¹¹. Pese a que la audiencia de la televisión fue escasa durante toda la década (unos 400.000 espectadores en 1959¹¹¹²), su composición encajaba perfectamente con los objetivos del programa: individuos acomodados capaces de pagar el

¹¹⁰⁹ Inspection Report of USIS Spain, April 27 to May 29, 1959", *doc.cit.*, p. 20.

¹¹¹⁰ Apenas tenemos constancia de los títulos que fueron finalmente exportados a España, a excepción de una quincena relacionados con temas agrícolas y un puñado de cintas de temática industrial. Sin embargo, sí hay constancia documental de su doblaje al castellano y consiguiente envío: 39 a finales de 1953 (Tel. nº 9576, FOA-Madrid a USIA, Madrid, 29/XII/1953. NA, RG 469, entry 337, box 43); 69 en 1954 ("USIS/Spain Program for Operations", *doc.cit.*, p. 1); 20 en 1955 ("Detailed Developments of Major Actions Relating to NSC 5418/1 (Spain)", *doc.cit.*, p. 9); y 15 en 1960 (Des. nº 114, Oram a USIA: "Motion Pictures – Request for Agricultural Films for Spanish Ministry of Agriculture", Madrid, 16/V/1960, pp. 1-2. NA, RG 59, DF 811.452/5-1660). Para un listado de documentales introducidos en España durante este periodo, véanse los apéndices.

¹¹¹¹ Los temas propuestos en aquel momento fueron: "latests developments in science, industry and agriculture; travel pictures and novelties of the big cities; aviation". Des. nº 1021, Cody a IIA, "Films for Television", Madrid, 16/VI/1953. NA, RG 59, DF 511.525/6-1653. Como curiosidad, se señalaba que una de las principales admiradoras del nuevo medio era la mismísima hija de Franco.

¹¹¹² USIS-Madrid a USIA, "TV Spain", Madrid, 9/2/1959. NA, RG 306, entry E1066, box 12.

elevado precio que costaba entonces un receptor televisivo. A finales de la década los documentales y noticias suministradas por el ITS y las cadenas privadas norteamericana CBS y UPI se convirtieron en la principal fuente de imágenes del extranjero de la todavía modesta programación española¹¹¹³. Esas cadenas cedieron sus contenidos de manera gratuita¹¹¹⁴, aunque no altruista. La expansión del medio era cuestión de tiempo y, teniendo en cuenta como funcionaban las cosas en la España franquista, no parecía mala idea ganarse la confianza de la única televisión con licencia para emitir. Es probable también, aunque esto no deja de ser una mera hipótesis, que la USIA solicitase la colaboración de esas cadenas a fin de ampliar el espacio televisivo ocupado por las imágenes norteamericanas.

¹¹¹³ Ibid., p. 1.

¹¹¹⁴ Sirva de ejemplo la cesión de 37 películas de temática aérea en marzo de 1958. Para la correspondencia al respecto entre CBS, Dirección General de Radiodifusión y Televisión (MIT) y SOEC, AGA, SEC 12, caja 66/11847.

Conclusiones

Ni la capacidad de presión de la industria cinematográfica norteamericana. Ni la actitud intimidatoria o los intereses propagandísticos del gobierno estadounidense. Ni la subordinación del régimen franquista respecto a Estados Unidos. Ni imperialismo, ni sumisión. Si hay que buscar verdaderos responsables de la posición hegemónica que ejerció el cine norteamericano en las pantallas españolas entre 1939 y 1960, mejor hacerlo entre los millones de fieles espectadores españoles. Para llegar a esa evidencia ha sido necesario analizar en profundidad todas aquellas dimensiones donde se han querido justificar las posiciones dominantes hasta ahora: el vínculo Washington-Hollywood, la política exterior de la industria cinematográfica norteamericana, el impacto de la coyuntura bilateral en las relaciones cinematográficas y la estrategia propagandística del gobierno estadounidense. Al mismo tiempo, se ha ampliado el campo de estudio a otras dimensiones directamente relacionadas con las anteriores pero minusvaloradas hasta ahora, como el diseño de la política cinematográfica franquista o los intereses creados en torno a la importación, la distribución y la explotación del cine norteamericano en España. Fruto de ese esfuerzo ha sido la delimitación de un panorama mucho más complejo del esperado que, además de refutar las reduccionistas tesis imperantes, pone de relieve la necesidad de continuar ampliando horizontes analíticos para entender el fenómeno en sus dimensiones reales.

La llegada del franquismo al poder hizo saltar las alarmas en Hollywood. España había representado hasta aquel momento un mercado altamente rentable y excepcionalmente dócil para sus intereses en Europa. La retórica nacionalista y los planes proteccionistas del nuevo régimen representaban una seria amenaza a esa posición. El alineamiento con la Alemania nazi y la Italia fascista, paradigmas de la beligerancia comercial y cultural de *entreguerras* contra Hollywood, incrementaron la desconfianza. El inicio de la II Guerra Mundial terminó por oscurecer el panorama. Declarada la neutralidad de Estados Unidos y con las relaciones hispano-norteamericanas presididas por una tensa frialdad, la posibilidad de oponer resistencia a los planes cinematográficos de la dictadura

española pareció desvanecerse. Del otro lado, conscientes de la necesidad de aprovechar el momento, falangistas, alemanes e italianos se dispusieron a acabar con la hegemonía del cine estadounidense en España.

La ofensiva, desarrollada entre 1939 y 1941, resultó un fracaso. Los detractores del cine estadounidense, además de evidenciar un hondo desprecio por la voluntad de la población, hicieron gala de un profundo desconocimiento de las prioridades del estado franquista y el mercado cinematográfico español. Ese error de percepción resultó fatal para sus intereses. Así, pese a que los falangistas obtuvieron puestos políticos y tribunas de opinión desde las que abogar por una industria nacional y fomentar el intercambio cinematográfico con los países "amigos", en la práctica fueron privados de las competencias precisas para ejecutar sus planes. Las herramientas administrativas y la capacidad legislativa quedaron en manos de los departamentos económicos del incipiente Estado. La censura quedó bajo la influencia hegemónica de la Iglesia, que a diferencia de Falange, y en línea con la política vaticana, nunca propugnó la prohibición de todas las películas anglosajonas, sino su filtro selectivo.

El motivo de semejante evolución de los acontecimientos fue tan sorprendente como esclarecedor: la problemática cinematográfica representó para el estado franquista un problema económico antes que una amenaza cultural. Fue así durante prácticamente todo el periodo cubierto por esta investigación, coincidente a su vez con la fase autárquica de la economía franquista. Durante aquel espacio de tiempo, los rectores económicos de la dictadura interpretaron la dependencia del mercado cinematográfico respecto a las importaciones como un derroche innecesario de las escasas divisas estadounidenses. A fin de acompasar la satisfacción de la demanda interna con la política comercial adoptada, la gestión de las importaciones recayó en manos de los departamentos competentes en comercio exterior. La participación de técnicos comerciales del Estado en lugar de "políticos" falangistas fue considerada garantía de una mayor regulación y eficacia del mercado. Se confundieron.

El planteamiento autárquico encontró a su mayor antagonista en el sector de la exhibición cinematográfica. Mayoritariamente compuesto por empresarios

católicos, el sector abogó por recuperar el ritmo importador y la estructura del mercado previa a la Guerra Civil. En suma: más cine americano. A su favor expusieron tres argumentos de peso: miles de trabajos dependían del sector (en 1939 existían más de 2.000 salas de exhibición); la industria generaba cuantiosos ingresos al Estado por vía impositiva; y los españoles “merecían” su ración de entretenimiento semanal preferida, el cine norteamericano.

Los exhibidores no se encontraron solos en su apología de la importación de cine norteamericano. Sorprendentemente, los principales productores cinematográficos del país se sumaron a sus tesis, aunque con matices y parapetados tras una retórica nacionalista. Con intereses en la distribución, se fijaron en la importación de cine de Hollywood como una fuente de capitales indiscutible para impulsar la producción y, como se terminó comprobando poco después, para desarrollar su faceta más especulativa. La negativa a solicitar la prohibición de las importaciones o el apoyo a la obligatoriedad del doblaje terminaron por rebelar su calculada ambigüedad.

El comportamiento cinematográfico del régimen franquista entre 1939 y 1941 se convirtió en un claro exponente de su característico proceder salomónico. Su política pretendió satisfacer en lo posible a todas las partes implicadas en consonancia con el margen de maniobra internacional disponible. España no osó proscribir las películas norteamericanas, que pudieron exhibirse con normalidad sin mayor limitación que la impuesta por la censura oficial y extraoficial. Eso sí, el ordenamiento legal aplicado implicó la prohibición de importar películas en operaciones que supusiesen el desembolso de divisas extranjeras. Para evitar una protesta oficial del gobierno estadounidense y la ira de los exhibidores, un resquicio fue entreabierto al cine norteamericano: podría importarse en “compensación” por la producción de cine español o su difusión en el extranjero (a fin de generar divisas para el Estado y contentar a los productores). Para acallar las críticas de Falange, el régimen aumentó el número de importaciones desde Alemania e Italia.

Pese a que las medidas adoptadas provocaron un drástico descenso de la importación y estreno de cintas norteamericanas, el cine de Hollywood se mantuvo en pantalla gracias a la demanda del público. Los españoles, fieles al producto que les había cautivado desde hacía varias décadas, optaron incluso

por viejas cintas americanas antes que por los filmes alemanes e italianos que se les ofrecían como alternativa. Hacia finales de 1941, la ruptura de las negociaciones cinematográficas entre españoles y alemanes, junto a la corrupción del sistema de protección instaurado, ampararon un significativo repunte de las importaciones antes de cualquier tipo de intervención por parte del gobierno norteamericano.

La irrupción de Estados Unidos en el conflicto mundial fue una buena noticia para la presencia de las películas norteamericanas en las pantallas españolas. El cine, único medio de comunicación de masas del país, adquirió de inmediato un valor estratégico para los objetivos del gobierno estadounidense. Con los británicos marcando la pauta a seguir en España, la misión diplomática de Estados Unidos hizo de la reconquista de la hegemonía del cine norteamericano en las pantallas comerciales su gran objetivo en el frente propagandístico español. El objetivo último fue dominar el medio de comunicación, no su instrumentalización propiamente dicha. Es decir, no se trataba de conseguir que tal o cual película fuesen proyectadas, sino de copar las pantallas limitando así el acceso a la propaganda enemiga. La tradicional desconfianza de los diplomáticos norteamericanos hacia el potencial propagandístico del cine comercial se encontraba en la raíz de ese conservador planteamiento.

Para la consecución de tal propósito se contaba de antemano con el favor del público. "Solo" restaba imponer la cooperación del régimen en el poder. La ofensiva diplomática comenzó durante el verano de 1942. Aprovechando la ruptura cinematográfica entre españoles y alemanes, la Embajada norteamericana puso encima de la mesa su oferta a las autoridades españolas: película virgen para la industria local a cambio de un mayor número de licencias de importación y espacio en el NO-DO para las noticias aliadas. Pese a la fractura interna, la evolución del sector y, como no, del conflicto bélico, el régimen terminó cediendo. Para mediados de 1943 los aliados habían recuperado la ansiada hegemonía en el circuito comercial, apuntándose su primera gran victoria en el frente propagandístico español.

A esa victoria colaboró el cambio de la estrategia cinematográfica del enemigo. Arrojada la toalla en el frente del cine de entretenimiento y

garantizado un espacio para su propaganda en las pantallas comerciales gracias al NO-DO, los alemanes pasaron a buscar provecho de la creciente demanda e importación de cine norteamericano. Facilitaron su labor el sistema de importación vigente, la corrupción de los funcionarios y empresarios del sector y la pujanza del mercado negro de divisas y película virgen. Estados Unidos no tardó en responder. Amortizada la conquista de las pantallas y consciente de la nueva táctica germana, a lo largo de 1943 el gobierno norteamericano elevó el comercio cinematográfico con España a una nueva dimensión: la guerra económica.

La obligación de combatir el mercado negro coincidió con la imperante necesidad de pesetas “libres” de la Embajada de Estados Unidos. Esas pesetas eran fundamentales para co-financiar el programa de compras preventivas aliado y costear el incremento de las actividades de inteligencia y espionaje. La USCC casó ambas necesidades mediante la intervención del comercio cinematográfico. Como resultado, el gobierno norteamericano pasó a financiar la exportación de películas a España a fin de terminar con el mercado negro de divisas. Los fondos generados por el alquiler de esas cintas, cuyo cobro se realizó en la propia Embajada, fueron desviados a agencias como la OSS o la propia USCC. Cada vez más vulnerable a las exigencias aliadas, el régimen español tuvo que aceptar el nuevo sistema de importación, hacer la vista gorda ante el uso de las pesetas generadas y tolerar el boicot aliado de todas aquellas compañías locales que hubiesen colaborado con intereses cinematográficos alemanes e italianos.

En suma, la intervención del gobierno norteamericano en la problemática cinematográfica durante la II Guerra Mundial respondió a sus intereses estratégicos en España, primero los propagandísticos, luego los financieros. Mientras Estados Unidos permaneció neutral, Washington se negó a intervenir a fin de no irritar al régimen franquista por un asunto considerado menor.

La puesta en marcha de un programa cinematográfico por parte del OWI en España rebeló nuevamente la profunda desconfianza del gobierno norteamericano hacia el valor propagandístico del cine de entretenimiento. Para justificar esa apuesta se esgrimieron dos argumentos de corte sociológico: la enorme popularidad del medio y la consecuente fortaleza del hábito

cinematográfico en el país; junto al amplio analfabetismo existente, que limitaba el potencial de otros canales como la prensa escrita. El extendido estereotipo que pintaba al español como un pueblo pasional poco dado a la reflexión y, por lo tanto, más sensible a los estímulos directos y el tono propagandístico del medio audiovisual, subyacía en ambos razonamientos.

Pero en España se dio una circunstancia añadida, fruto en este caso de la peculiar forma de encarar la acción propagandística del titular de la Embajada. El programa cinematográfico del OWI fue el mejor exponente del ostracismo al que fue sometida su labor desde la propia Embajada de Estados Unidos en España, situación que duró prácticamente hasta el último año de guerra. Así, entre el verano de 1942 y el otoño de 1944 las notas características del programa cinematográfico fueron su limitación geográfica, la escasez material y la improvisación en la selección de documentales y públicos. La eclosión del programa a lo largo de 1945, es decir, cuando poco tenía que aportar a la victoria aliada en España, resultó paradigmática de esa improvisación y ostracismo. Durante ese año, más de 1 millón de personas vieron los documentales, noticiarios y cintas de dibujos animados proyectados en los nueve distritos consulares de Estados Unidos en España, poniendo sobre la mesa el enorme potencial del programa. Los grupos escolares concentraron el mayor número de proyecciones y espectadores en lo que parecía un gesto hacia el futuro de las relaciones bilaterales. La tolerante actitud del régimen español parecía allanar el camino a una mayor extensión del programa en la posguerra. Sólo restaba fijar un criterio a seguir, emplear personal cualificado y facilitar los medios necesarios.

La posguerra abrió un nuevo capítulo en las relaciones cinematográficas entre España y Estados Unidos: la enconada pugna entre la MPEA y el gobierno español. El conflicto, pese a sus ramificaciones diplomáticas, fue de orden estrictamente comercial. El régimen franquista no tuvo intención alguna de privar a los españoles de su dosis semanal de entretenimiento *made in Hollywood*. El filtro de la censura era considerado suficiente para asegurar la idoneidad moral de los contenidos proyectados. Lo que estuvo en juego fue el reparto del enorme pastel económico generado por la voracidad cinematográfica de los espectadores españoles. La preocupación del régimen se concentró en el

impacto de las importaciones sobre la balanza de pagos, la repatriación de los beneficios, la estructura del sector de la distribución y el sistema de protección del cine español. Por parte de la MPEA, el conflicto se leyó en clave bilateral e internacional. Por un lado, España representaba un mercado de tamaño medio lastrado en su potencial por la política del régimen en el poder; por el otro, el modelo proteccionista y la actitud negociadora españolas fueron percibidas como un peligroso precedente para otros estados europeos.

Contra todas las previsiones, la corporación encontró en la dictadura española a un sorprendente rival capaz de resistir sus presiones de manera más efectiva que cualquier democracia occidental. La corporación achacó su impotencia a dos motivos: a los fuertes intereses especulativos que dominaban el sector cinematográfico en España; y a la imposibilidad de explotar la coyuntura bilateral en su favor. El aislamiento internacional al que fue sometido el franquismo privó a la MPEA de sus dos grandes bazas negociadoras ante los estados del viejo continente: la dependencia europea de la ayuda norteamericana (España fue vetada en el ERP, el GATT y la OECE); y la presentación de sus películas como antídoto para el comunismo (si en algún país de Europa occidental la amenaza comunista era más fruto de la imaginación que de la realidad, ese era España).

Consciente de su precaria posición negociadora, para la que no podía contar con la participación directa del Departamento de Estado (promotor de la frialdad hacia la dictadura española en el seno de la administración Truman), la MPEA buscó un acuerdo de mínimos entre 1945 y 1947. Mientras, el gobierno norteamericano sí colaboró indirectamente con la corporación mediante la extensión del sistema de financiación de las exportaciones hasta el año fiscal 1947. Esa participación fue determinante en el mantenimiento de un ritmo exportador aceptable para la MPEA. Aquella decisión puede interpretarse como todo un precedente del modelo instaurado por IMGP en Alemania y Japón poco después.

Los continuos fracasos cosechados terminaron por convencer a la MPEA de que la única vía para romper la resistencia española era un cambio sensible en la coyuntura bilateral. La entrevista entre Eric Johnston y Francisco Franco en marzo de 1948 respondió a ese deseo. Las declaraciones posteriores del primero

solicitando la normalización de las relaciones diplomáticas con España y su incorporación al campo occidental sacaron a relucir dónde radicaban las esperanzas de la corporación. El inmovilismo español entre 1948 y 1950 confirmó a la corporación en esa lectura. La capacidad negociadora de la todopoderosa MPEA quedó en evidencia una vez más.

La resistencia del régimen franquista estuvo lejos de resultar ejemplar. Ciertamente, la MPEA no fue capaz de imponer sus condiciones. Empero, el país no se benefició de ello. El cine español, cuya producción siguió dependiendo de la recaudación producida por la importación del cine norteamericano, continuó instalado en la corrupción más absoluta, la desorganización industrial, la pobreza artística y el desastre comercial. Sólo hubo cambios significativos en el sector de la distribución, donde las filiales de las compañías norteamericanas cedieron espacio ante empresas locales crecidas al amparo de la corrupción y el mercado negro de divisas, de nuevo pujante. Los especuladores fueron los grandes beneficiados por aquel conflicto.

La estructura de la oferta cinematográfica no cambió sustancialmente. Los intentos de fomentar la presencia de cine español y latinoamericano como alternativa resultaron un fiasco. Más allá de éxitos esporádicos, el cine europeo continuó sin suponer una amenaza competitiva real para el producto Hollywood. Pese al progresivo descenso del número de importaciones desde Estados Unidos, los exhibidores prefirieron recuperar la práctica del reestreno y la proyección de cintas más que amortizadas antes de exhibir películas de otra nacionalidad y dudoso atractivo comercial. El público siguió respaldando esa opción. El cine norteamericano mantuvo una cuota de pantalla superior al 70% durante prácticamente todo el lustro.

Las negociaciones con la MPEA sirvieron para airear las tensiones competenciales y administrativas latentes en el seno del gobierno español. Los sectores enfrentados representaron las dos formas de concebir el cine y la industria cinematográfica en el régimen: aquella que daba prioridad a su dimensión cultural-artística; y aquella que entendía la industria cinematográfica como un problema económico. Ésta última volvió a imponerse. La crisis de divisas contribuyó al mantenimiento de las posiciones autárquicas, aunque de poco sirvió. Al igual que en el pasado más inmediato, su gestión fue incapaz de acabar

con la corrupción y la salida de divisas. Todo lo contrario. El mercadeo de las licencias de importación y el mercado negro de divisas alcanzaron su máximo esplendor. Industria y administración cinematográfica se erigieron en destacados exponentes de la España gris del estraperlo.

A diferencia de lo que ocurrió tras la Gran Guerra, la labor propagandística de Estados Unidos no desapareció con el final de la II Guerra Mundial. La incertidumbre sobre la situación del viejo continente condujo a la administración Truman a transferir las competencias de la extinta OWI al Departamento de Estado. En España, la inercia del impulso de la fase final de la contienda se extendió durante 1946. Como consecuencia, el programa cinematográfico superó las audiencias acumuladas el año anterior pese a sus profundas carencias materiales. La demanda no sólo se mantuvo, sino que aumentó considerablemente. La relajación del esfuerzo británico y la desaparición del alemán contribuyeron a ello. Por su parte, el régimen español continuó sin plantear inconveniente alguno.

La decisión de Estados Unidos de retirar su Embajador en España en cumplimiento de las recomendaciones del Consejo de Seguridad de las Naciones Unidas y la posterior fase de frialdad bilateral coincidió con el replanteamiento de la estrategia propagandística en el extranjero. La labor desarrollada en España fue reducida a su mínima expresión durante 1947. Curiosamente, el programa cinematográfico se mantuvo a buen ritmo. La elevada demanda fue la responsable. Resultó llamativa en el caso de las instituciones educativas gestionadas por la Iglesia Católica, bastión del antiamericanismo franquista. Algo similar podría decirse del Ejército español, en muchos de cuyos acuartelamientos se siguió disfrutando de las proyecciones iniciadas durante la II Guerra Mundial. En todo caso, durante el bienio 1946/1947 el programa se gestionó, más que nunca, desde la improvisación más absoluta. A falta de un proyecto mínimamente sistematizado, los gestores se dedicaron a satisfacer la demanda sobre la marcha sin más criterio que el propio.

Entre 1947 y 1950 el gobierno norteamericano inició su paulatino acercamiento al régimen franquista. Consciente de las heridas abiertas por la reciente política de mano dura entre aquellos sectores de la población que sostenían el régimen, en Washington se decidió incrementar el esfuerzo

informativo ante esos grupos a fin de limar asperezas. Nuevos medios y personal fueron desplazados con ese propósito. No obstante, el esfuerzo estuvo muy por detrás del realizado en los países democráticos. La baja prioridad del programa español del USIE favoreció a aquellos medios propicios a la acumulación de espectadores –como el cinematográfico o el radiofónico– en detrimento de instrumentos propios de una orientación más ambiciosa, como la potenciación del intercambio cultural o los programas de formación de capital humano. El mayor exponente de la deriva adoptada en España fue el contraste entre la temprana importancia del programa cinematográfico y la postrera puesta en funcionamiento del IMGP y el programa Fullbright, que tuvieron que esperar hasta 1957 y 1958 respectivamente.

El programa cinematográfico, parcialmente revitalizado con nuevos proyectores y documentales, conoció durante ese trienio una nueva fase de importante expansión cuantitativa. Algo no cambió: la falta de criterio volvió a ser la nota dominante. Con el cargo de *Motion Picture Officer* vacante durante prácticamente todo el periodo, sus responsables se mostraron incapaces de conciliar la fuerte demanda con las prioridades del programa. La organización de las proyecciones, la selección de los documentales y la concesión de los préstamos respondió a la iniciativa individual de los encargados del programa. Las Casas Americanas se parecían más a un *cineclub-videoclub* al servicio del público interesado que a la sede de un programa propagandístico mínimamente sistematizado.

El gobierno español mantuvo su política de vía libre para la propaganda cinematográfica norteamericana. Varios ministerios llegaron a normalizar el préstamo de documentales. Incluso sectores falangistas comenzaron a disfrutar de las proyecciones, cerrándose así el círculo de la propaganda norteamericana sobre el tridente *antiamericano* del régimen. La absoluta permisividad (hasta el punto de excluir de la censura a las películas proyectadas en las Casas Americanas) y colaboración del régimen con el programa resultaban más sorprendentes e interesantes si cabe dadas las innumerables trabas interpuestas a la industria cinematográfica norteamericana y la obligatoriedad de que sus películas fuesen sometidas a la censura. Tras semejante actitud subyacían dos características del régimen franquista: el temor a irritar al gobierno

norteamericano (en contraste con la firmeza hacia el sector privado del país, como se demostró en el caso de la MPEA); y la doble vara de medir la “peligrosidad social” del cine norteamericano, censurado en el circuito comercial y libre de trabas en el circuito propagandístico.

La década de los cincuenta sirvió de escenario al enconamiento de la disputa comercial entre la MPEA y el Estado franquista. Varios factores determinaron el rumbo de los acontecimientos: la prepotencia y escasa cintura negociadora de la corporación, la disensión interna en el seno de la industria norteamericana, el nuevo contexto bilateral, la profunda transformación experimentada por el mercado cinematográfico internacional, la peculiar estrategia negociadora franquista y el peso de los intereses creados en el diseño de la política cinematográfica española. El objeto de disputa, de nuevo, no fue la presencia hegemónica del cine norteamericano, sino su impacto económico. El pastel resultaba cada vez más apetitoso de la mano del imparable incremento de espectadores. La gestión de los beneficios, la repatriación de las divisas y el control del sector de la distribución concentraron la batalla. Contra pronóstico, las posiciones defendidas por el régimen franquista salieron mejor paradas del intercambio de golpes, dando testimonio del amplio margen de maniobra con el que contó el régimen franquista en sus relaciones con grandes corporaciones norteamericanas. Nuevamente también, ni España ni el cine español se beneficiaron de ello.

El acercamiento bilateral escenificado durante la primera mitad de la década supuso una gran noticia para la MPEA. Justo cuando la corporación comenzó a tener problemas en el resto de Europa, la coyuntura hispano-norteamericana se adecuó por primera vez a la estrategia internacional de la MPEA. El nombramiento de Stanton Griffis como Embajador en España supuso toda una declaración de intenciones. La administración cinematográfica española, presionada en el seno del gobierno por el MAE, tuvo que negociar. En enero de 1952, tras unas conflictivas conversaciones marcadas por la extralimitación de Griffis en sus funciones, el baile de cargos en la delegación española y la disensión en el seno de las dos partes, los negociadores sellaron un acuerdo. Como consecuencia directa, el sistema de importación que había

alimentado la corrupción generalizada del sector fue suprimido meses después. Contra lo que podía esperarse, el conflicto estaba lejos de haber sido superado.

La prepotente actitud de Griffis terminó por determinar la animadversión de la administración y la industria españolas hacia la MPEA. Los excesos del Embajador provocaron incluso la indignación del Departamento de Estado, que no volvió a ofrecer una cobertura semejante a la MPEA en su conflicto con España. Su protagonismo puso también sobre la mesa la dependencia de la MPEA respecto a la dinámica bilateral, así como su carencia de una estrategia alternativa. Esa realidad, unida a la capacidad del SIMPP y *United Artsits* para poner contra las cuerdas la posición de la corporación, marcó una senda a seguir fácilmente reconocible a ojos de la delegación española.

Esa senda comenzó a ser explorada de manera inmediata. La ejecución unilateral del acuerdo condujo a un nuevo enfrentamiento entre las partes. Pese al éxito inicial, los españoles pecaron de precipitación. La firma de los convenios bilaterales de Madrid en septiembre de 1953 oficializando el vínculo bilateral puso contra la pared a los sectores beligerantes dentro de la administración española. MAE y Jefatura del Estado exigieron un gesto hacia la influyente MPEA. Quienes se oponían al entendimiento tuvieron que renunciar a su estrategia de confrontación. España y la MPEA sellaron un segundo acuerdo comercial en noviembre de 1953.

Pese a su aparente triunfo, la estrategia de la MPEA había vuelto a quedar en evidencia. Su política seguía apoyada únicamente en una dinámica bilateral que, alcanzados los pactos de septiembre de 1953, no parecía ofrecer ya demasiado margen de maniobra. No obstante, la MPEA no pareció barajar fórmulas negociadoras distintas a las que componían su guión internacional: boicot comercial e instrumentalización del contexto bilateral. Cuando España lanzó su enésimo envite en julio de 1955, la MPEA, contra el consejo del Departamento de Estado (que no estaba dispuesto a irritar al gobierno franquista por un asunto menor tras los pactos de septiembre de 1953), dio muestra de su escasa flexibilidad y respondió con un órdago: la instauración de un boicot comercial que se prolongaría entre agosto de 1955 y marzo de 1958.

La medida de fuerza no ocultaba la debilidad de la MPEA. Carente de una estrategia adaptada a las peculiaridades de la España franquista,

amortizada la coyuntura del acercamiento bilateral, privada del respaldo del Departamento de Estado, lastrada por la disensión interna y concentrados sus recursos internacionales en evitar una nueva ola proteccionista en sus principales mercados europeos, el recurso al embargo fue presentado como la única respuesta viable a la situación española. Meses antes, la corporación había instaurado otro boicot similar al mercado danés. En ambos casos la corporación optó por utilizar el conflicto como un aviso para navegantes para los gobiernos de sus mercados estratégicos en el continente: Gran Bretaña, Italia, la RFA y Francia.

El boicot fue un fracaso. Determinante resultó la habilidad española para instrumentalizar en su favor las disensiones internas de la industria norteamericana (*United Artists*, SIMPP), la evolución del mercado cinematográfico internacional (*runaway production*; resurgimiento del cine europeo; FIAPF) y la positiva coyuntura bilateral (que privaba a la MPEA del respaldo de su gobierno). Conscientes de la derrota y expectantes ante las nuevas vías de presión que podía abrir el ingreso de España en la OECE y el GATT, los socios de la MPEA decidieron levantar su embargo y negociar nuevamente con el gobierno español. El acuerdo de 1959 fue un nuevo espejismo. Para 1960, la actitud obstruccionista española condujo a la corporación a acelerar la transición de su estrategia del plano bilateral al multilateral. Recuperada la unidad interna y reforzada por el ingreso de *Disney* en su estructura, la corporación basó su estrategia para los años sesenta en la acción liberalizadora de la OCDE.

En el plano político, el gobierno norteamericano no solo mantuvo el empeño propagandístico en España durante los años cincuenta, sino que lo incrementó sustancialmente. Pese a ello, la importancia del programa español distó mucho del de países como Francia e Italia. La aproximación bilateral fue acompañada de un impulso destinado a reforzar la imagen de Estados Unidos en todos aquellos círculos de población cercanos al poder, así como entre los generadores de opinión, las clases medias y los futuros líderes del país. El propósito era convencerles de las virtudes que el vínculo bilateral podía acarrear para los españoles. Sellados los pactos de septiembre de 1953, construidas las principales bases militares de Estados Unidos en suelo español y esfumada la euforia bilateral, hacia finales de la década comenzó a centrarse la atención en

mitigar los perjuicios que la alianza con la dictadura franquista generó en la imagen del gigante americano entre determinados sectores de la población. Los habitantes próximos a las bases, los círculos obreros católicos y los universitarios se convirtieron en los grupos a cultivar cara a la década de los sesenta.

El programa cinematográfico mantuvo durante esta década la misma deriva errática del lustro anterior. Nunca tantos espectadores presenciaron los documentales norteamericanos, pero nunca esas proyecciones distaron en tanta proporción de los objetivos definidos en Washington. En ocasiones dio la sensación de que el programa era gestionado sobre el terreno como si constituyese un fin en sí mismo y no un medio al servicio de los objetivos definidos por el Departamento de Estado o la USIA. La incapacidad para abstraerse de la fortísima demanda interna y concentrar los recursos disponibles en aquellos grupos de población seleccionados resulta realmente llamativa.

Extraer conclusiones relativas a la influencia de esas proyecciones en la percepción de los españoles sobre Estados Unidos resulta aventurado. No obstante, parece bastante plausible pensar que aquel flujo constante de imágenes debió actuar como transmisor de prácticas modernizadoras a la sociedad española.

A través del cine documental "*made in USIS*" colectivos de variada extracción pudieron acercarse a nuevas prácticas quirúrgicas, técnicas de construcción, hábitos higiénicos, así como a la promoción de la práctica deportiva o de alimentos aconsejados en la dieta infantil (como la leche). Establecer su influencia real desborda el objeto de esta investigación, pero sin duda debería constituir un reto para trabajos futuros. De forma análoga, la hegemonía del cine de Hollywood está a la espera de análisis profundos sobre su impacto en la sociedad española, en sus pautas de consumo, en sus prácticas sociales, en su imaginario colectivo y, cómo no, en su percepción del "amigo americano".

En el curso de este trabajo se han procurado sentar las bases para un acercamiento riguroso al contexto bilateral que mediatizó la recepción del cine norteamericano. Sin esa labor de identificación de agentes, de análisis de procesos, de clarificación del peso que jugaron los diversos fenómenos y contextos, consideramos que cualquier estudio sobre la irradiación del modelo

americano a través del cine está condenado a la especulación intelectual. La prueba más palmaria es que los tópicos al uso en la literatura sobre el tema han demostrado que no resisten su confrontación con un examen documental contrastado.

Queda aún mucho trecho por recorrer antes de disponer de un repertorio analítico suficiente para evaluar con precisión el papel del cine norteamericano en España durante el franquismo. El autor de estas páginas confía que, al menos, esta investigación haya sumado su modesta contribución a esa empresa.

ÍNDICE DE TABLAS Y GRÁFICOS

II-1) Nacionalidad de los largometrajes importados por España y de los estrenados en Madrid, 1939/1941.	77.
II-2) Nacionalidad de los largometrajes importados por España y de los estrenados en Madrid, 1942/1945.	105.
II-3) Procedencia del positivo de película virgen importado legalmente por España, 1940/1944.	112.
II-4) Noticias y metraje aliado inserto en NO-DO, June 1943/May 1945.	120.
II-5) Procedencia de las noticias y metraje durante el primer año de emisión de la Revista <i>Imágenes</i> , 1945.	121.
II-6) "Acuerdos a tres esquinas".	132.
II-7) Costes de producción de una película española, 1939/1945.	134.
II-8) Películas rodadas por las principales productoras nacionales y estrenos de cine español en Madrid, 1939/1945.	135.
II-9) Sistema de financiación de la misión norteamericana en España, 1943/1944.	140.
II-10) OWI Outpost, Madrid, Junio 1944.	184.
II-11) Sesiones y espectadores acumulados por el programa cinematográfico del OWI en España, 1945.	208.
II-12) Audiencias por <i>target groups</i> del programa cinematográfico del OWI en España, 1945.	210.
III-1) Nacionalidad de los largometrajes importados por España y de los estrenados en Madrid, 1945/1950.	246.
III-2) Proyecciones y porcentaje de recaudación por nacionalidad en los cines de estreno de Madrid, 1948/1950.	251.
III-3) Nacionalidad de los largometrajes latinoamericanos y europeos importados por España y de los estrenados en Madrid, 1945/1950.	252.
III-4) Películas importadas y precios que alcanzaron las licencias de importación en el mercado negro, 1942/1950.	266.
III-5) Estimación del coste para España de la importación de cine norteamericano, 1942/1950.	266.
III-6) Costes previos a la comercialización de una película estadounidense en España a finales de 1945 y 1950.	268.
III-7) Categoría de las películas evaluadas por la <i>Comisión de Clasificación</i> , 1942/1950.	269.
III-8) Películas rodadas por las principales productoras nacionales y estrenos de cine español en Madrid, 1945/1950.	271.
III-9) Películas norteamericanas comercializadas en Madrid por casas distribuidoras, 1946/1950.	275.
III-10) Medios a disposición del IMP en los años fiscales 1947 y 1948.	286.
III-11) Sesiones y espectadores acumulados por el programa cinematográfico del OWI en España, 1946.	302.
III-12) Datos comparados entre el presupuesto y el personal asignados al <i>Spanish OIC Program</i> de 1948 y el <i>Spanish USIE Program</i> de 1949.	304.
III-13) Organigrama de la USIE Section-Spain, agosto 1949.	308.
IV-1) Proyecciones y porcentaje de recaudación por nacionalidad en los cines de estreno de Madrid y Barcelona, 1951.	335.
IV-2) Organigrama de la administración cinematográfica española, mediados 1952.	345.
IV-3) Nacionalidad de los largometrajes importados por España y de los estrenados en Madrid, 1951/1955.	348.

IV-4) Saldo en pesetas adeudado por las filiales a sus casas matrices a principios de 1954.	358.
IV-5) Detalle de los ingresos en pesetas a favor de las casas norteamericanas efectuadas por rendimientos de películas en España, 1954.	359.
IV-6) Licencias de importación y doblaje autorizadas para películas norteamericanas por tipo de distribuidoras, 1952/1957.	379.
IV-7) Fondos desbloqueados de las cuentas cinematográficas para la producción de "Alexander the Great" and "The Pride and The Passion".	387.
IV-8) Desbloques de 50.000\$ realizados por el IEME correspondiente a los trimestres anteriores y posteriores al boicot y a fecha de diciembre de 1957.	390.
IV-9) Saldos en pesetas de las Cuentas "A" y "B" a nombre de productores norteamericanos o a mediados de 1955 y 1956.	391.
IV-10) Nacionalidad de los largometrajes estrenados en Madrid, 1955/1957.	401.
IV-11) Producciones y coproducciones españolas, 1951/1960.	402.
IV-12) Nacionalidad de los largometrajes importados por España y de los estrenados en Madrid, 1958/1960.	412.
IV-13) Saldo en pesetas de las Cuentas "A", 1961.	419.
IV-14) Canon de doblaje para películas de largometraje, enero 1960.	420.
IV-15) Organigrama del IMS, diciembre 1956.	434.
IV-16) Organigrama del USIS-Spain, diciembre 1956.	463.

APÉNDICES

- Apéndice I. Cargos del gobierno español directamente relacionados en las negociaciones con la MPEA, 1945/1960.
- Apéndice II. Nacionalidad de los largometrajes importados para el circuito comercial español y de los estrenados en Madrid, 1939/1960.
- Apéndice III. Producciones y coproducciones parciales o completas de Hollywood en España, 1950/1960.
- Apéndice IV. Participación norteamericana en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 1953/1960.
- Apéndice V. Ejemplo del interés de la USCC por establecer un sistema de financiación de la misión de Estados Unidos en España a partir de la importación de cine norteamericano, febrero 1943.
- Apéndice VI. Datos a cumplimentar por parte de los importadores de películas norteamericanas tras el acuerdo entre aliados y gobierno español, febrero 1944.
- Apéndice VII. Última renovación del sistema de financiación de las exportaciones cinematográficas a España, mayo 1946.
- Apéndice VIII. Texto del Acuerdo Cinematográfico Hispano-Norteamericano firmado en París el 13 de septiembre de 1951 y Acta de ratificación firmada en Madrid el 22 de enero de 1952.
- Apéndice IX. Texto del Acuerdo Cinematográfico Hispano-Norteamericano de 21 de noviembre de 1953.
- Apéndice X. Notificación del levantamiento del boicot al mercado español por parte de la MPEA, abril 1958.
- Apéndice XI. Texto del Acuerdo Cinematográfico entre España y la MPEA de 13 de marzo de 1959.
- Apéndice XII. Texto del Anejo cinematográfico al Código de Liberalización de la OECE (diciembre 1955).
- Apéndice XIII. Baremo aplicado por la DGCT para el reparto de permisos de doblaje a cada Distribuidora, 1960.
- Apéndice XIV. Largometrajes comerciales empleados propagandísticamente por la Embajada y el OWI en España, 1941/1945.
- Apéndice XV. Documentales propagandísticos introducidos en España por la Embajada y el OWI, 1941/1945.
- Apéndice XVI. Documentales propagandísticos introducidos en España por el OIC y el USIS, 1946/1950.
- Apéndice XVII. Documentales propagandísticos introducidos en España por el USIS, 1951/1960.
- Apéndices XVIII. Informe sobre la proyección de "Gone with the Wind" ante Franco, marzo 1943.
- Apéndice XIX. Actores de Hollywood propuestos por el OWI para iniciar una campaña publicitaria en la prensa española, agosto 1943.
- Apéndice XX. Modelo de las "Exhibition Report Form" del programa cinematográfico del OWI en España, octubre 1944.
- Apéndice XXI. Extractos del Inspection Report del USIS-Spain referentes al programa cinematográfico, abril 1956.
- Apéndice XXII. Capítulo dedicado a España por el "Television Facts Summary" de la USIA, 1958.

Apéndice I. Cargos del gobierno español directamente relacionados en las negociaciones con la MPEA, 1945/1960¹¹¹⁵.

Ministro de Industria y Comercio.

Demetrio CARCELLER Segura
Juan Antonio SUANZES

(octubre 1940/julio 1945)
(julio 1945/julio 1951)

Ministro de Comercio.

Manuel ARBURÚA de la Miyar
Alberto ULLASTRES Calvo

(julio 1951/febrero 1957)
(febrero 1957/1965)

Subsecretario de Economía Exterior y Comercio (MIC/MC)

Emilio NAVASCUÉS y Ruiz de Velasco
Tomás SUÑER y Ferrer
Jaime ALBA Delibes
Jaime ARGÜELLES-Armada
José NUÑEZ Iglesias

(febrero 1947/mayo 1948)
(marzo 1948/julio 1951)
(julio 1951/febrero 1952)
(febrero 1952/septiembre 1955)
(septiembre 1955/octubre 1957)

Presidente de la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía (MIC)

Joaquín SORIANO Roësset
Fernando GALAINENA y Herreros de Tejada
Francisco Javier ELORZA

(marzo 1940/noviembre 1945)
(noviembre 1945/agosto 1951)
(agosto 1951/julio 1951)

Director del Servicio de Orientación Económica de la Cinematografía (MC)

Francisco Javier ELORZA
José Antonio Giménez ARNAU
Ramón SERRANO Guzmán
Guillermo CALDERÓN Bárcena

(julio 1951/noviembre 1952)
(diciembre 1952/marzo 1954)
(marzo 1954/abril 1955)
(abril 1955/febrero 1956).

Director del Servicio de Cinematografía (MC)

Jesús ORFILA Oternin

(marzo 1956/1960)

Ministro de Información y Turismo

Gabriel ARIAS SALGADO

(julio 1951/1962)

Subsecretario de Información y Turismo (MIT)

Manuel CERVIÁ Cabrera
José Luis VILLAR PALASÍ

(julio 1951/marzo 1957)
(marzo 1957/1963)

Director General de Cinematografía y Teatro (MEN/MIT)

Gabriel GARCÍA ESPINA
José María García ESCUDERO
Joaquín ARGAMASILLA Cerdá
Manuel TORRES López
José MUÑOZ FONTÁN

(1945/agosto 1951)
(agosto 1951/febrero 1952)
(febrero 1952/febrero 1955)
(febrero 1955/abril 1956)
(mayo 1956/1961)

Presidente del Sindicato Nacional del Espectáculo.

David JATO Miranda
Jesús SUEVOS

(abril 1945/marzo 1951)
(marzo 1951/noviembre 1951)

¹¹¹⁵ Fuente: Elaboración propia.

Manuel CASANOVA
Francisco Gómez BALLESTEROS
Francisco CHAVARRI Santos

(noviembre 1951/mayo 1956)
(mayo 1956/mayo 1959)
(mayo 1959/1961)

Ministro de Asuntos Exteriores.

Alberto Martín ARTAJO
Fernando María CASTIELLA y Maíz

(julio 1945/febrero 1957)
(febrero 1957/1969).

Apéndice II. Nacionalidad de los largometrajes importados para el circuito comercial español y de los estrenados en Madrid, 1939/1960¹¹¹⁶.

	<i>americana</i>		<i>otra</i>	
	IMP	EST	IMP	EST
1939	54	56	141	69
1940	8	77	88	153
1941	8	45	75	138
1942	45	28	104	95
1943	90	61	111	130
1944	68	121	54	93
1945	192	138	98	72
1946	149	151	104	78
1947	98	141	95	76
1948	58	134	54	97
1949	69	104	77	71
1950	74	80	71	71
1951	58	58	120	84
1952	113	85	149	132
1953	107	103	120	140
1954	154	136	120	138
1955	46	117		148
1956	51	66		181
1957	32	43		203
1958	66	53	100	179
1959	64	77	98	184
1960	88	94	97	186
Total:	1685	1968	*1876	2718
Media:	76,5	89,4	*98,7	123,5

¹¹¹⁶ Elaboración propia. *Sin contar estrenos comprendidos entre 1955 y 1957.

Apéndice III. Producciones y coproducciones parciales o completas de Hollywood en España, 1950/1960¹¹¹⁷.

INICIO	TÍTULO	PRODUCTORES
1950	"Pandora and the Flying Dutchman"	Varios/ <i>Metro</i>
1952	"Babes in Baghdad"	<i>Danziger/Orphea/United Artists</i>
1953	"Decameron Nights"	<i>Frankovich/Suevia/RKO</i>
1954	"Mr Arkadin"	Varios/ <i>Warner</i>
	"That Lady"	Varios/ <i>20th Fox</i>
	"The Black Knight"	<i>Warwick.</i>
1955	"Alexander the Great"	<i>CB Films/Rossen/United Artists</i>
	"King's Rhapsody"	<i>Everest/United Artists</i>
	"Moby Dick"	<i>Moulin/United Artists/Warner</i>
	"Thunderstorm"	<i>Frankovich/United Artists.</i>
1956	"Around the World in 80 days"	<i>Todd/United Artists</i>
	"Spanish Affair"	<i>Nomad/CEA/Benito Perojo</i>
	"The Pride and the Passion"	<i>Kramer/United Artists/Metro</i>
1957	"Sheriff of Fractured Jaw"	<i>Angell/ 20th Fox</i>
	"The Seventh Voyage of Simbad"	<i>Morningside/Columbia</i>
1958	"It Started with a Kiss"	<i>Arcola/Metro</i>
	"John Paul Jones"	<i>Bronston/Warner</i>
	"Scent of Mystery"	<i>Mike Todd/United Artists</i>
	"Solomon and Sheba"	<i>Edward Small/Richmond/United Artists</i>
	"Spartacus"	<i>Bryna/Universal</i>
1959	"King of Kings"	<i>Bronston /Dipenfa/Metro</i>
1960	"El Cid"	<i>Bronston/Filmayer/Allied Artists.</i>
	"Revolt of the Slaves"	<i>United Artists</i>

¹¹¹⁷ Elaboración propia a partir de documentación, *Primer Plano* y <http://www.imdb.com/>

Apéndice IV: Participación del cine norteamericano en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián, 1953/1960¹¹¹⁸.

I Semana Internacional de cine de San Sebastián, 21-27/IX/1953.

- Premios no oficiales. Festival no reconocido por la FIAPF.
- Participación extraoficial de la MPEA: "House of Wax" (Warner, 1953).

I Festival Internacional de cine de San Sebastián, 24-31/VII/1954.

- Festival no competitivo. Categoría B de la FIAPF.
- Participación oficial de la MPEA: "The Black Shield of Faltherworth", (Universal, 1954).
- Presencia de Gloria Swanson.

II Festival Internacional de cine de San Sebastián, 19-26/VII/1955

- Festival competitivo y especializado. Gran Premio Internacional del Color, FIAPF.
- Ausencia de la MPEA.
- Participación extraoficial de la SIMPP: "20.000 Leagues under the Sea" (Disney, 1954).

III Festival Internacional de cine de San Sebastián, 12-22/VII/1956.

- Premios no oficiales. Festival no reconocido por la FIAPF.
- Ausencia de la MPEA.

IV Festival Internacional de cine de San Sebastián, 21-28/VII/1957.

- Festival competitivo y no especializado. Categoría A de la FIAPF.
- Ausencia de la MPEA.

V Festival Internacional de cine de San Sebastián, 19-29/VII/1958.

- Festival competitivo y no especializado. Categoría A de la FIAPF.
- Participación oficial de la MPEA: "Vikings" (United Artists, 1958); "Vertigo" (Paramount, 1958)
- Presencia de Alfred Hitchcock, Kirk Douglas y Anthony Mann.

VI Festival Internacional de cine de San Sebastián, 11-20/VII/1959.

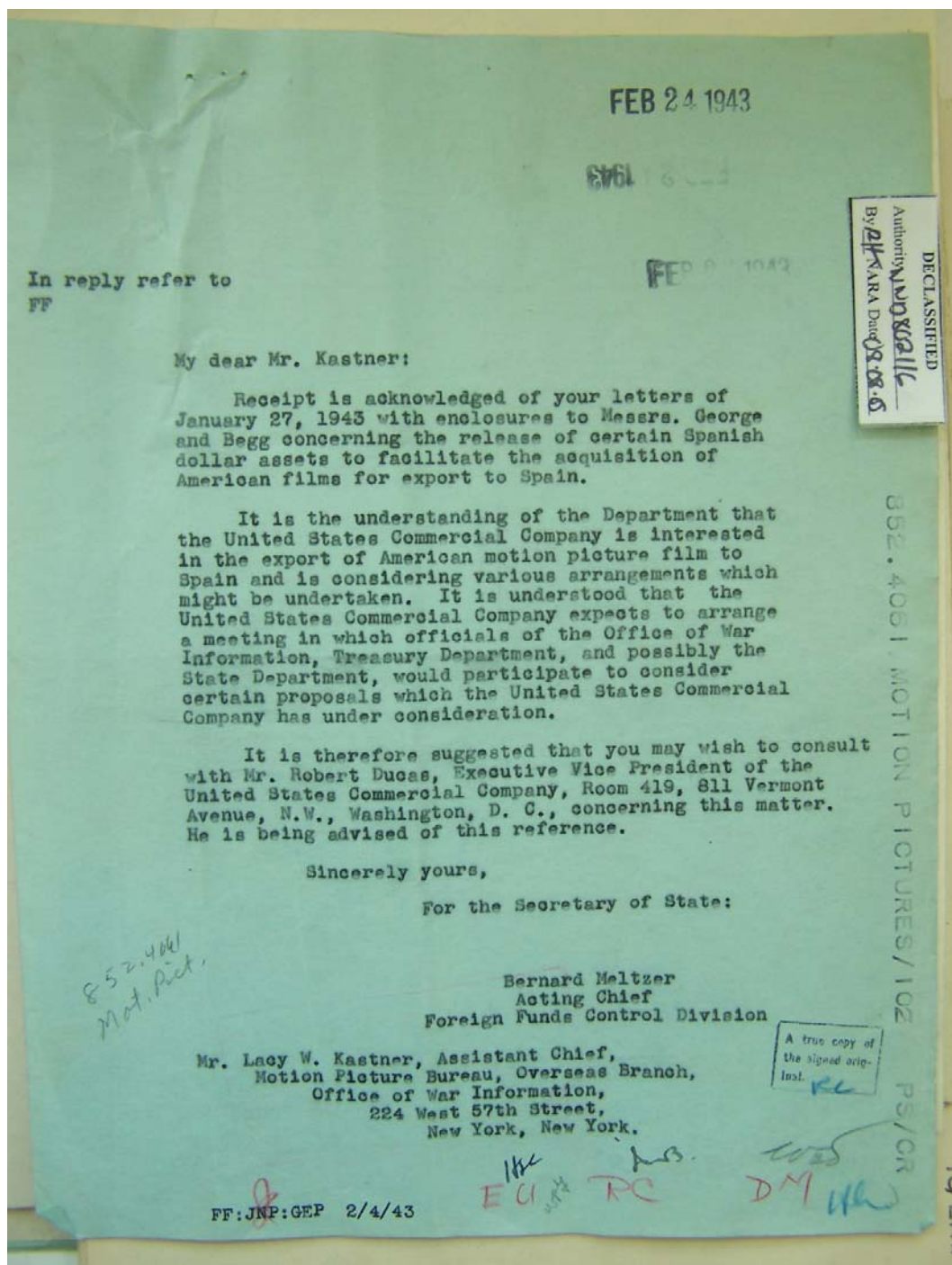
- Festival competitivo y no especializado. Categoría A de la FIAPF.
- Participación oficial de la MPEA: "The Nun's Story" (Warner, 1958); "North by Northwest" (Metro, 1959).
- Presencia de Melvyn Douglas y Ana Mary Saint.

VII Festival Internacional de cine de San Sebastián, 9-19/VII/1960.

- Festival competitivo y no especializado. Categoría A de la FIAPF.
- Participación oficial de la MPEA: "The Fugitive Kind" (Pennebaker, 1960).

¹¹¹⁸ Elaboración propia.

Apéndice V. Ejemplo del interés de la USCC por establecer un sistema de financiación de la misión de Estados Unidos en España a partir de la importación de cine norteamericano, II/1943¹¹¹⁹.



¹¹¹⁹ Fuente: NA, RG 59, DF 852.4061 MP/102.

17. NUMERO DE LICENCIAS DE IMPORTACION ADICIONALES EN PROPIEDAD DEL ABASTECEDOR:
18. SI LAS LICENCIAS DE IMPORTACION PERTENECEN A OTRO QUE NO SEA EL SOLICITANTE, ¿EN QUE FORMA Y A QUE PRECIO SE OBTUVIERON?:
19. ¿CONSERVA EL VENDEDOR DE LA LICENCIA ALGUN INTERES DE PORCENTAJE EN LAS GANANCIAS DE LA PELICULA EN ESPAÑA?:
20. ¿COMO SE EFECTUA EL PAGO A LOS ESTADOS UNIDOS EN DOLARES?:
21. NOMBRE DE QUIEN FACILITA LOS DOLARES A CAMBIO DE PESETAS:
DIRECCION:
22. TARIFA DE CAMBIO:
23. IDENTIFIQUESE A TODOS CUANTOS INTERVIENEN EN LA TRANSACCION (bancos y otros intermediarios de cualquier clase):
24. ¿DONDE Y POR QUIEN SE DOBLARA LA PELICULA?:
25. NUMERO DE COPIAS QUE SE NECESITAN: PELICULA VIRGEN:
26. ¿TIENE EL COMPRADOR REAL ALGUNAS PELICULAS DEL EJE O CONTROLADAS POR EL EJE, EN DISTRIBUCION?:
27. ¿TIENE EL COMPRADOR REAL ALGUN CONTRATO U OTRO ARREGLO CONVENIDO PARA LA DISTRIBUCION DE PELICULAS DEL EJE O CONTROLADAS POR EL EJE?:
28. ¿CUANTAS PELICULAS DEL EJE O CONTROLADAS POR EL EJE HA DISTRIBUIDO EL COMPRADOR REAL DURANTE LAS DOS ULTIMAS TEMPORADAS?:

OBSERVACIONES:

Apéndice VII. Renovación del sistema de financiación de las exportaciones cinematográficas a España, mayo 1946¹¹²¹.

TREASURY DEPARTMENT
WASHINGTON

25
FEA
103-9169

MAY 31 1946

DECLASSIFIED
Authority 440766050
By SP NARA Date 8/12/06

FOREIGN FUNDS CONTROL
IN REPLY PLEASE
REFER TO: 96299

License No. W-2369, as amended

Dear Mr. Flaherty:

Reference is made to your recent conversation with a representative of this Department with regard to the extension of license No. W-2369, as amended, which authorized the State Department to make dollar payments to certain motion picture companies in the United States for peseta amounts required in Spain.

This letter will serve, insofar as Executive Order No. 8389, as amended, is concerned, to permit the Department of State to make United States dollar payments to the following motion picture companies in the United States in payment of peseta balances acquired by your Mission in Madrid, Spain, from the representatives of such American film companies, provided that such peseta balances represent the purchase, or rental price of motion pictures exported to Spain in accordance with bona fide contracts entered into between the American companies and their agents or representatives in Spain.

Columbia Pictures
Loew's Incorporated
Paramount Pictures
R.K.O.
Twentieth Century-Fox Film Corporation
United Artists
Universal Pictures
Republic Pictures
Monogram Pictures

COPIES RETURNED
JUN 1946
File
G.E.D.

852.4061 MP/5-3146

CS/4

852.4061 MP/5-3146

RECEIVED
JUN 11 1946
DIVISION OF FINANCE
DEPARTMENT OF STATE

DOE - EUR Unit
This authorization is for a period of one year.

Anal. JH
Rev. RB
Cat. a
Dist.

Sincerely yours,
Orvis A. Schmidt
Director

Mr. Francis E. Flaherty,
Assistant Chief, Division of
Foreign Service Administration,
Department of State,
Washington, D. C.

¹¹²¹ Orvis A. Schmit (Departamento del Tesoro) a Francis E. Flaherty (Division of Foreign Service Administration), Washington D.C., 31/V/1946. NA, RG 59, DF 852.4061 MP/5-3146.

Apéndice VIII. Acuerdo Cinematográfico Hispano-Norteamericano firmado en París el 13 de septiembre de 1951 y Acta de ratificación firmada en Madrid el 22 de enero de 1952¹¹²².

En París a 13 de Septiembre de 1951, reunidos: de una parte el Ilmo. Sr. D. José María García Escudero, Director General de Cinematografía y Teatro, en representación del Ministerio de Información y Turismo, y el Ilmo. Sr. D. Javier Elorza, Marqués de Nerva, Presidente de la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía, en representación del Ministerio de Comercio, y de otra, Mr. John McCarthy, Vicepresidente de la MPEA, después de haber examinado ampliamente las peticiones presentadas por el último en relación con el régimen de importación y distribución de las películas norteamericanas en España, continuando las conversaciones iniciadas en Madrid bajo la presencia del Exmo. Sr. Subsecretario de Economía Exterior y Comercio, han llegado al siguiente Acuerdo, que aceptan someter a las autoridades y organismos que representan, por si éstos consideran conveniente su aprobación.

I) El Ministerio de Comercio expedirá para el período de tiempo comprendido entre el 1 de nov de 1951 y el 31 de oct de 1952. Cien (100) permisos de importación de películas producidas por Casas norteamericanas para su distribución y exhibición en territorio español o sujeto a la jurisdicción española.

II) Los permisos de importación a que se refiere la cláusula anterior serán distribuidos por la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía, en la forma que más adelante se determina. La Casa distribuidora que reciba un permiso de importación ingresará directamente, en la caja que a estos efectos se cree en el mencionado organismo, la cantidad que se fija en el apartado siguiente.

III) El importe total del canon de importación y doblaje, más el permiso de doblaje cuando éste se conceda, será de 638.000 ptas por película, cantidad que se mantendrá invariable durante la vigencia de este Acuerdo. La parte correspondiente al permiso de doblaje de la suma indicada, en los casos en queaquel se conceda, y la forma de entrega de dicha parte, será objeto de un convenio especial entre los Ministerios de Comercio e Información.

IV) Del cupo de películas norteamericanas importadas de acuerdo con la cláusula primera, sesenta (60) serán distribuidas por las filiales españolas de las Casas norteamericanas, y cuarenta (40) por las casas distribuidoras españolas. Las distribuidoras españolas no serán objeto de un trato injusto por parte de las Casas productoras norteamericanas, ni en lo relativo a los títulos de las películas que se importen, ni en cuanto al precio de los "royalties" que deban satisfacer por ellas. En caso de que alguna de las distribuidoras españolas se considere objeto de un trato injusto, las Autoridades y organismos representados en este Acuerdo decidirán sobre el fundamento de la propuesta, y si ésta resultara atendible, adoptarán las medidas oportunas para poner fin a dicho trato. Las Compañías norteamericanas establecidas en España o las filiales de las mismas, decidirán entre ellas acerca de la distribución de las 60 películas...]

V) Las distribuidoras filiales de Casas norteamericanas a que antes se hace referencia, podrán intercambiarse libremente los permisos de importación que les correspondía, notificándolo a la Subcomisión Reguladora de la Cinematografía y Teatro. El intercambio de dichos permisos no podrá realizarse entre distribuidoras norteamericanas y españolas; ni tampoco entre estas últimas.

VI) Los permisos de importación que sean concedidos por la Junta Clasificadora antes de la fecha de entrada en vigor de este Acuerdo, no se computarán en la cifra a que se refiere la cláusula primera. Los que se concedan con posterioridad a dicha fecha en relación con películas acogidas al régimen vigente hasta la fecha de firma de este Acuerdo se computarán a los efectos de la cifra total establecida en la cláusula primera; pero los productores podrán cederlos libremente a los distribuidores, conforme al sistema vigente con anterioridad a este Convenio.

VII) La producción de películas realizadas en territorio español o sujeto a la jurisdicción española financiadas con capital norteamericano, así como la co-producción, será objeto de un Acuerdo especial. Las conversaciones para el mismo habrán de iniciarse necesariamente en el plazo de dos meses a partir de la vigencia de este Acuerdo.

VIII) Los permisos de importación concedidos con arreglo al régimen vigente hasta la fecha de entrada en vigor de este Acuerdo, podrán ser utilizados indefinidamente.

¹¹²² Fuente: Ministerio de Comercio, Servicio de Estudios, Investigación y Publicaciones Económicas, Serie "Tratados", nº 83.

Los permisos de importación concedidos según este Acuerdo deberán ser adquiridos y pagados dentro del periodo de vigencia del mismo, aunque puedan ser utilizados indefinidamente.

IX) Las autoridades españolas expedirán los permisos de importación correspondientes dentro de los 15 días siguientes a la realización del pago de los mismos.

La Subcomisión Reguladora de la Cinematografía distribuirá los permisos a que se refiere la cláusula primera, con arreglo a un ritmo normal, adecuado a las necesidades del mercado español, durante la vigencia del Acuerdo. Este principio se aplicará de manera que la importación de películas norteamericanas por distribuidoras filiales de las de dicha nacionalidad y por distribuidoras españolas, se haga de forma que por cada tres películas distribuidas por las distribuidoras filiales de las norteamericanas, deban distribuirse dos por las distribuidoras españolas.

X) Las distribuidoras filiales de las norteamericanas y las españolas no tendrán que satisfacer ninguna cantidad en concepto de impuestos y gravámenes aduaneros, por las copias de trabajo y material necesario para sus películas de importación, hasta tanto que estas hayan sido definitivamente aprobadas por la Junta Superior de Orientación Cinematográfica, para su distribución y exhibición en España, debiéndoseles facilitar a este efecto el correspondiente permiso de importación temporal.

XI) Las Filiales españolas de Compañías norteamericanas tendrán derecho a acreditar en la cuenta de Nueva York de sus Casas matrices aquellos fondos que correspondan a la parte del productor y que resulten de la distribución y exhibición de sus películas en España con arreglo a los acuerdos privados existentes o que puedan convenir entre las Compañías matrices norteamericanas y las Filiales españolas. Dichos acuerdos privados existentes o que puedan concertarse serán presentados al Servicio de Ordenación Económica de la Cinematografía para su conocimiento y aprobación por las autoridades españolas. El Gobierno español efectuará la transferencia de estos fondos a medida que lo permitan sus disponibilidades de dólares, o en la forma que se determine en el Acuerdo comercial y de pagos, cuando se establezca entre los dos países. Las compañías norteamericanas podrán presentar propuestas de compensación de las autoridades española. Con el fin de que estos fondos puedan ser utilizados en dichas compensaciones, cuya aprobación estará sujeta en cada caso al visto bueno de las autoridades españolas.

Las Casas distribuidoras norteamericanas podrán utilizar estos fondos para determinados usos en España, incluyendo la producción, coproducción, gastos de sostenimiento de las mismas, etc., etc., en los términos que se establezcan en el Acuerdo especial a que se refiere la cláusula séptima.

Las "royalties" o porcentajes, que en relación a la explotación de las películas norteamericanas en España se estipulen por los exportadores norteamericanos y las Distribuidoras españolas se atenderán al régimen establecido en el párrafo primero de esta cláusula.

XII) La Subcomisión Reguladora de la Cinematografía hará todo lo posible por dar un trato <justo y equitativo en la distribución de material virgen para copias a las distribuidoras españolas y a las filiales de las norteamericanas, así como a las productoras españolas, concediendo siempre especial atención a los derechos preferentes de estos últimos.

XIII) Este Acuerdo podrá ser prorrogado al expirar su vigencia, por un año más, previo convenio expreso en este sentido.

XIV) Este proyecto de Acuerdo estará sujeto a la aprobación, o en su caso reservas, que formulen las Autoridades competentes españolas, de una parte, y la MPEA y la Society of Independent Motion Picture Producers, de otra.

XV) Obtenida la aprobación definitiva mencionada en la cláusula anterior, se procederá a un canje de notas entre el gobierno español y la embajada de los EEUU en España, recogiendo los términos definitivos del Acuerdo Cinematográfico Hispano-Norteamericano.

Firmado: José María García escudero, John G. McCarthy, F. Javier Elorza.

CARTA ANEJA

París 13 de septiembre de 1951
Excmo. Sr. D. Jaime Alba Delibes.
Subsecretario de Economía Exterior y Comercio
Madrid.

Mi querido Subsecretario y amigo:

En relación con la modernización del utillaje y equipos técnicos a disposición de los estudios cinematográficos españoles, me complazco en manifestarte q, a petición de los representantes españoles de Los Ministerio de Comercio e Información, me propongo hacer todo lo posible a mi vuelta a América y en unión de mis colegas de la MPEA, para gestionar cerca de la Administración

de Cooperación en Washington, la concesión de un crédito especial o donación de hasta \$350.000 durante el curso del año cinematográfico 1951-52, cantidad sujeta a revisión en el caso de que se comprobare que las cantidades indispensables para hacer frente a las más urgentes necesidades de los estudios españoles fueran mayores, y para ser utilizada su adquisición de equipos técnicos en EEUU con destino a los estudios españoles.

Firma: John G. McCarthy, Vicepresidente de la MPEA.

ACTA DE RATIFICACIÓN DE 22 DE ENERO DE 1952

Después de haber examinado ampliamente las peticiones presentadas por Mr. McCarthy... en relación con el régimen de importación y distribución de las películas norteamericanas en España, se reunieron en París el 13 de septiembre de 1951, de una parte el Sr. D. José María García Escudero... el Ilmo. Sr. D. F. Javier Elorza... y Mr. J. McCarthy..., llegando al Convenio anejo...]

Sometido este Acuerdo, rubricado en París el 13 de sep último, a la aprobación de las autoridades españolas, de una parte, y al MPEA y la Society of Independent Motion Picture Producers, de otra, estas autoridades e entidades competentes han decidido la aprobación final del Acuerdo mencionado con las modificaciones siguientes:

De las 40 películas norteamericanas a importar, de acuerdo con la cláusula IV del Acuerdo de París, por las casas distribuidoras españolas, 20 lo serán libremente de cualquier suministrador norteamericano, y las otras 20 deberán ser adquiridas durante los primeros seis meses de vigencia del Acuerdo, exclusivamente de los suministradores norteamericanos siguientes:

Cinco (5) películas de los productores norteamericanos agrupados en la Society of Independent Motion Picture Producers,

y hasta un total de quince (15) películas de las firmas americanas Republic, Monogram y United Artists

Estos cupos, reservados durante los primeros seis meses del Acuerdo a las firmas norteamericanas mencionadas, podrán ser intercambiados entre ellas durante los dos meses siguientes a los seis antes indicados.

Queda entendido q, una vez transcurridos los primeros 8 meses de vigencia de este Acuerdo cinematográfico, la parte o totalidad de estas 20 películas que los distribuidores españoles no hayan adquirido, voluntariamente, de las firmas productoras norteamericanas antes mencionadas, podrá ser utilizada por las casas distribuidoras españolas que a ello tengan derecho, con entera libertad, para películas de cualquier firma suministradora norteamericana en las mismas condiciones que las 20 primeras mencionadas en el punto 1

Reunidos en Madrid, de una parte, el Excmo. Sr. D. Jaime Alba Delibes, Subsecretario de Economía Exterior y Comercio; el Ilmo. Sr. D. Manuel Cerviá Cabrera, Subsecretario de Información y Turismo, en representación de este Ministerio, y de otra, Mr. M. A. J. Healy, en representación de la MPEA y de la Society of Independent Motion Picture Producers, declaran expresamente aprobado, en nombre... con las modificaciones antes mencionadas, el Acuerdo de París... entrará en vigor el 1 de marzo de 1952 y durará hasta el último de febrero de 1953.

Madrid, 22 de enero de 1952.- Jaime Alba, Subsecretario de Economía Exterior.- Manuel Cerviá, Subsecretario de Información y Turismo.- Stanton Griffis, Embajador de los EEUU en Madrid.- En nombre de la SIMPP, M. A. J. Healy, Representante de la MPEA.

Apéndice IX. Acuerdo Cinematográfico Hispano-Norteamericano de 21 de noviembre de 1953¹¹²³.

En Madrid a 21 de Nov de 1953, reunidos de una parte el Ilmo. Sr. D. Joaquín Argamasilla, Marqués de Santacara, Director General de Cinematografía y Teatro, y el Ilmo. Sr. D. José Antonio Giménez-Arnáu, Jefe del Servicio de Ordenación Económica de la Cinematografía, y de otra parte Mr. Griffith Johnson y Mr. E. M. Van Dee, en representación de la MPEA, después de examinar el funcionamiento del acuerdo Cinematográfico Hispano-Norteamericano en el año 1953-54, han llegado al siguiente acuerdo, que deberá regir el año cinematográfico 1954-55.

I) El presente acuerdo cinematográfico regirá desde el 1 de junio de 1954 al 31 de mayo de 1955.

II) El Servicio de Ordenación Económica de la Cinematografía apoyará la expedición por parte del Ministerio de Comercio, en el periodo de duración de este Acuerdo, de 100 licencias de importación para películas de largo metraje producidas por compañías norteamericanas para su distribución y exhibición en territorio español o sujeto a la jurisdicción española.

Tales licencias se concederán a partir del 1 de junio de 1954, a medida que sean solicitadas y previo el pago de las correspondientes cantidades mencionadas en el artículo V.

Durante el periodo citado, el mencionado Servicio de Ordenación Económica de la Cinematografía apoyará igualmente la expedición de 100 licencias de importación para películas cortas, cuya dimensión no exceda de tres rollos.

También el Servicio de Ordenación Económica de la Cinematografía solicitará del Ministerio de Información y Turismo, para todas las películas cuya importación se detalla en párrafos anteriores, los correspondientes permisos de doblaje al idioma castellano.

Independientemente de las películas determinadas anteriormente, y que tendrán la facultad de ser dobladas al idioma castellano, podrán ser importadas en España mediante la concesión de las correspondientes licencias de importación, otras películas de largo metraje producidas por Compañías norteamericanas, para su exhibición en idioma inglés, con subtítulos o sin ellos.

III) De las 100 películas dobladas de largo metraje a que anteriormente se hace referencia, y manteniendo el porcentaje estipulado en el convenio anterior, 40 se concederán a Distribuidoras españolas y 60 a Filiales de Compañías norteamericanas.

La MPEA decidirá oportunamente acerca de la distribución de las sesenta películas mencionadas más arriba, notificando el Servicio de Ordenación Económica de la Cinematografía con anterioridad al 1 de junio de 1954, el cupo que corresponde a cada filial de Compañía norteamericana.

IV) Antes de final de diciembre de 1954, y a la vista de la situación del mercado cinematográfico, el Servicio de Ordenación Económica de la Cinematografía estudiará la posibilidad de que se conceda eventualmente una pequeña cuota extraordinaria de películas con destino al resto del año cinematográfico 1954-1955.

V) Con referencia al último párrafo del artículo II, el Servicio de Ordenación Económica de la Cinematografía solicitará de las autoridades competentes la exención del canon de importación de las películas que deben ser proyectadas con subtítulos.

En concepto de derechos de doblaje, las películas norteamericanas de largo metraje pagarán la cantidad de 600.000 ptas cuando se trata de películas en blanco y negro y de 700.000 ptas cuando se trate de películas en color o tridimensionales.

Las películas cortas a q se refiere el párrafo segundo del artículo II, pagarán por el mismo concepto 12.500 ptas, si son en blanco y negro, y 14.000, si son en color o tridimensionales, hayan sido o no dobladas.

VI) Las películas que antes del final de este acuerdo hubiesen obtenido los oportunos permisos de importación y doblaje, podrán ser estrenadas en años posteriores, si así conviniese a las Casas interesadas.

VII) El Servicio de Ordenación Económica de la Cinematografía hará todo lo posible por dar un trato justo y equitativo a la distribución de material virgen con destino a copias de películas americanas importadas por Distribuidoras españolas o Filiales de Compañías norteamericanas.

¹¹²³ Fuente: Ministerio de Comercio, Oficina de Estudios Económicos, Serie "Tratados de Comercio", nº 123.

En la hipótesis de q la industria española no pudiese atender los pedidos de dichas Distribuidoras, el Servicio de Ordenación Económica de la Cinematografía haría lo posible por obtener del Ministerio de Comercio los necesarios permisos de importación para el material virgen preciso.

VIII) El Servicio de Ordenación Económica de la Cinematografía hará todo lo posible por que las Distribuidoras filiales de Compañías norteamericanas y las Distribuidoras españolas no tengan que satisfacer ninguna cantidad en concepto de impuesto o gravamen aduanero por el material necesario para sus películas importadas, hasta tanto que éstas hayan sido definitivamente aprobadas por el Instituto de Orientación Cinematográfica para su distribución y exhibición en España, procurando que se les facilite a estos efectos el correspondiente permiso de importación temporal.

IX) Las Filiales españolas de Compañías norteamericanas tendrán derecho a acreditar en la cuenta de sus Casas matrices aquellos fondos que correspondan a la parte del productor y que resulten de la distribución y exhibición de sus películas en España con arreglo a los acuerdos privados existentes o que puedan convenir entre las Compañías matrices norteamericanas y las Filiales españolas. Dichos acuerdos privados existentes o que puedan concertarse serán presentados al Servicio de Ordenación Económica de la Cinematografía para su conocimiento y aprobación por las autoridades española.

Los fondos que a favor de las Compañías norteamericanas propietarias de las películas resulten como consecuencia de lo expuesto en el artículo anterior, serán ingresados, con la previa aprobación del Servicio de Ordenación Económica de la Cinematografía, en una cuenta bancaria a nombre de los beneficiarios norteamericanos, sujeta a las disposiciones legales vigentes.

El Servicio de Ordenación Económica de la Cinematografía trimestralmente y de acuerdo con las disponibilidades españolas en dólares, solicitará de las autoridades competentes la transferencia a los EEUU del 40% de dichos fondos. Si las disponibilidades españolas no llegasen al porcentaje mencionado, la transferencia podrá realizarse, siempre con autorización oficial previa y en cada caso, mediante el pago de pesetas en España a favor de firmas norteamericanas.

El 60% restante podrá ser destinado por las respectivas Compañías norteamericanas a los siguientes fines:

- Producción de películas americanas en España

- Coproducción con firmas españolas

- Gastos de personalidades cuyo viaje a España tenga relación con la actividad cinematográfica.

- Gastos relacionados con la explotación de las películas americanas en España.

- Gastos de propaganda cinematográfica y en general.

Los "royalties" o porcentaje q en relación con la explotación de las películas norteamericanas en España se estipulen por los exportadores norteamericanos y las Distribuidoras españolas, se atenderán al régimen establecido en este artículo.

X) Cuanto se contiene en el artículo anterior es aplicable a los rendimientos propiedad de las Compañías norteamericanas procedentes de la explotación de películas importadas como consecuencia del Acuerdo de 22 de enero de 1952 y de las importadas durante el año 1953-54, siempre que se cumplan las condiciones indicadas en el párrafo segundo del artículo IX.

XI) La coproducción hispano-norteamericana será objeto de un Acuerdo especial.

XII) Con un mes, al menos, de antelación al vencimiento de este Acuerdo, las partes interesadas convienen en reunirse para estudiar las condiciones q deben regir en períodos sucesivos.

Apéndice X. Notificación del levantamiento del boicot al mercado español por parte de la MPEA, abril 1958¹¹²⁴.

MOTION PICTURE EXPORT ASSOCIATION OF AMERICA, INC.,
Via Di San Sebastianello 13, Rome.

Frank Gervasi, Area Manager

Madrid, 1 de Abril, 1958

Ilmo. Sr. D. Jose Moñoz Fontan,
Director General de Cinematografía y Teatro,
Fernando el Santo 20, Madrid.

Mi respetado amigo y Director:

De acuerdo con nuestra ultima conversacion en su despacho, le envio estas lineas ratificandole, en nombre de la M.P.E.A., cuanto tuve el honor de comunicarle de palabra, es decir, que la prohibicion de vender pelicular a las Casas españolas ha quedado definitivamente cancelada.

Es para la M.P.E.A. una profunda satisfaccion el reanudar sus relaciones normales con el Gobierno español y, a traves de el, con toda la Industria cinematografica y con el publico español, tan cordial, tan generoso y tan amigo de la produccion norteamericana.

Interpretando sus deseos de Vd., he dado ya las instrucciones pertinentes para que las peliculas representadas por la M.P.E.A. figuren en el proximo Festival de San Sebastian.

Espero tener el gusto de saludarle el dia 12 en Roma. No necesito repetirle que alli me tiene Vd. a su completa disposicion.

Espero asimismo - lo esperamos todos en la M.P.E.A. - que de nuestras conversaciones en Roma y de las siguientes en Madrid - cuando Vd. las estime oportunas y necesarias - llegaremos a concretar definitivamente el posible Acuerdo cinematografico 1958 - 1959. Puede Vd., Sr. Director, estar seguro de que para llegar a esa realidad normal, contará Vd. con mi colaboracion plena y leal.

Conociendo la comprension que Vd. me ha demostrado y que tanto le agradezco, estoy convencido de que llegaremos pronto a crear unas circunstancias mutuas que representaran, para el cine español, una ayuda profunda y verdadera, una eficacia creadora de cosas nuevas y necesarias, un legitimo beneficio para todos.

Le saluda muy cordialmente su affmo. amigo q.e.s.m.,

DECLASSIFIED Firmado: FRANK GERVASI

¹¹²⁴ Anexo a Des. nº 713, Cefferati al Departamento de Estado: "Embargo Lifted on Distribution of American Motion Pictures in Spain", Madrid, 1/IV/1958. NA, RG 59, DF 852.452/4-158.

Apéndice XI. Texto del Acuerdo Cinematográfico entre España y la MPEA de 13 de marzo de 1959¹¹²⁵.

Las autoridades cinematográficas competentes del Gobierno español y la Motion Picture Export Association of America Inc, deseando desenvolver en un mutuo beneficio las relaciones cinematográficas, llegan al siguiente Acuerdo bajo las condiciones que a continuación se expresan:

Artículo 1º.- Este Acuerdo tendrá validez de un año, a partir del 31 de octubre de 1959 y hasta el 30 de octubre de 1960 y será automáticamente renovado cada año, en las mismas condiciones, si no fuera denunciado por una de las dos Partes al menos un mes antes de la fecha de su caducidad.

Artículo 2º.- Las autoridades cinematográficas competentes del Gobierno español autorizarán, en cada caso que este Acuerdo esté en vigor, la importación y exhibición en versión doblada en todo el territorio de jurisdicción española un total de hasta 80 (ochenta) películas de largo metraje de nacionalidad norteamericana y producidas por Compañías asociadas a la M.P.E.A.A. o de las cuales dichas Compañías tengan adquiridos los derechos de distribución.

Artículo 3º.- Queda bien entendido que las películas comprendidas en el artículo anterior (2º), serán de la más reciente producción, quedando excluidas las estrenadas en los Estados Unidos con anterioridad al 1º de Enero de 1957, salvo casos excepcionales acordados por ambas partes.

Artículo 4º.- Las Autoridades cinematográficas competentes del Gobierno español, mientras el Acuerdo esté en vigor, autorizarán también la importación de hasta cuarenta (40) películas de corto metraje, en versión original, subtituladas o dobladas.

Artículo 5º.- Independientemente de las ochenta (80) películas determinadas en el artículo 2º, podrán ser importadas en España, mediante la concesión de las correspondientes licencias, hasta veinte (20) películas de largo metraje producidas por Compañías de la M.P.E.A.A. para su exhibición en versión original.

Artículo 6º.- Las empresas españolas, actuando ya con distribuidoras o ya como compradoras, acreditarán en las cuentas de sus vendedores extranjeros (las Compañías miembros de la M.P.E.A.A.) aquellas cantidades que corresponda en razón de los contratos de transferencia de derechos de explotación de sus películas, sean a tanto alzado o en distribución, incluso el importe de las copias, con arreglo a los acuerdos privados existentes o que se convenga entre la indicadas Empresas y los vendedores.

Dichos acuerdos privados serán presentados, previamente, al Ministerio de Comercio para su conocimiento y aprobación.

Artículo 7º.- Los fondos que a favor de las Compañías asociadas de la M.P.E.A.A. resulten como consecuencia de lo expuesto en el artículo anterior, serán ingresados, con la previa autorización del Ministerio de Comercio, en las cuentas bancarias de los beneficiarios norteamericanos sujetos a las disposiciones legales vigentes.

Artículo 8º.- El Ministerio de Comercio, trimestralmente, y de acuerdo con las disposiciones españolas en dólares, realizará las correspondientes transferencias a las Compañías que indique la M.P.E.A.A., hasta el treinta por ciento (30%) de dichos fondos.

Artículo 9º.- Si las disponibilidades españolas no llegasen al porcentaje mencionado en el artículo anterior, la transferencia a solicitud de cada Compañía podrá realizarse mediante el pago de pesetas en España a favor de firmas norteamericanas o españolas, siempre con la autorización oficial previa y en cada caso.

Artículo 10º.- El setenta por ciento (70%) restante, será destinado por las respectivas Compañías de la M.P.E.A.A. a los siguientes fines:

Producción de películas extranjeras en España.

Coproducción de películas hispano-norteamericanas.

Adelantos de distribución a películas españolas no realizadas en coproducción.

Gastos de personalidades cuyo viaje a España tenga relación con las actividades cinematográficas.

Gastos relacionados con la explotación de películas norteamericanas en España.

Gastos de propaganda cinematográfica en general.

Participación en el establecimiento en España, caso de que fuesen previamente autorizados, de Laboratorios cinematográficos y de Estudios de doblaje o de rodaje.

¹¹²⁵ Sin publicar. Fuente: ACME, GC, caja 5562.

Y, en general, para aquellas operaciones que previamente sean autorizadas por las Autoridades españolas competentes.

Artículo 11º.- Una comisión mixta, compuesta por representantes de cada Parte, se reunirá cuando se estime conveniente, a petición de cualquiera de las dos representaciones con objeto de vigilar la buena marcha y ejecución del presente Acuerdo.

Madrid, 13 de marzo de 1959.

Por las Autoridades Cinematográficas españolas: J. J. Villar Palasi. Subsecretario de Información y Turismo	Por la M.P.E.A.A.: Frank Gervasi, con autorización especial.
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------

Apéndice XII. Anejo cinematográfico al Código de Liberalización de la OECE
(XII/1955)¹¹²⁶.

ANEJO "IV" AL ANEXO "A"

PELÍCULAS

PELÍCULAS DE LARGO METRAJE EN EL IDIOMA DEL PAÍS IMPORTADOR

1.- Las películas de largo metraje realizadas o dobladas en el idioma del país interesado no estarán sujetas:

- a) A ninguna reglamentación cuantitativa sobre la importación
- b) A ninguna reglamentación cuantitativa interior con la excepción de aquellas que puedan resultar de una cuota de pantalla y que comprende la obligación de proyectar películas de origen nacional durante una fracción mínima, especificada en el tiempo total de la proyección, efectivamente utilizado durante un período especificado como mínimo de un año;
- c) A ningún derecho, depósito o transacción, que constituya una discriminación en contra de las películas importadas.

2.- Las subvenciones a la producción de las películas de largo metraje o las otras formas de ayuda que tienen el mismo efecto, deberán ser suprimidas en la medida en que perjudican de manera apreciable la competencia internacional sobre los mercados de exportación.

PELÍCULAS DESTINADAS A PROYECCIONES NO COMERCIALES

3- A reserva de que sean únicamente destinadas a proyecciones no comerciales y que sean importadas por autoridades competentes del país interesado; para importar tales películas sin restricciones y con franquicia de derechos y tasaciones a la importación, las siguientes categorías de películas producidas en otros Estados Miembros estarán libres de esas restricciones, derechos y tasaciones:

- a) Las películas educativas de carácter científico o cultural, y reconocidas como tales por:
 - i) El país importador y el país exportador.
 - ii) O la Federación Internacional de Archivos de Películas (FIAF)
- b) Las películas de propaganda turística, a reserva de que respondan a las condiciones indicadas en los artículos e (C) y 4 de la Decisión del Consejo de fecha de 30 de enero de 1958 en lo que concierne a la importación de documentos y de material de propaganda turística (C (58) 14), cuya validez ha sido prorrogada durante tres años por la Decisión del Consejo C (61) 21, con fecha del 20 de enero de 1961, y después por dos años por la Decisión del Consejo C (64) 22, con fecha del 11 de enero de febrero de 1964.

PELÍCULAS DE CORTO METRAJE DE INFORMACIÓN Y DE DOCUMENTACIÓN

4.- Las películas de corto metraje de información o de documentación que estén producidas en otros Estados Miembros:

- a) Estarán progresivamente excluidas del cálculo de cuota de pantalla en los que concierne a las películas nacionales; o
- b) Serán admitidas cada año en la importación y en la distribución, proporcionalmente a la importancia de la producción del país exportador; y
- c) Se beneficiarán de algunos de los adelantos eventualmente concedidos a las películas nacionales de esta categoría (atribución de recompensas o de tasación a la proyección por ejemplo)

PELÍCULAS DE LARGO METRAJE EN IDIOMA EXTRANJERO

5.- Las películas de largo metraje producidas en otros Estados Miembros y distribuidas en versión original de idioma extranjero en el país importador, estarán:

- a) Excluidas del cálculo de cuota de pantalla de las películas nacionales; o
- b) Admitidas para ser proyectadas en salas especializadas que, por regla general, no están obligadas a aplicar las cuotas de pantalla; o
- c) Admitidas para se proyectadas en salas distintas de las salas nombradas en el párrafo b, en aplicación de un cuota global de pantalla en lugar de un contingente para cada sala.

¹¹²⁶ Fuente: traducción del original, AGA 12, caja 66/12728.

REGLAMENTACIONES RESTRICTIVAS PARA LOS TRABAJOS DE LABORATORIO

6.- En cada estado miembro

a) Las reglamentaciones restrictivas a la post-sincronización, al subtitulaje y a los trabajos de laboratorios cinematográficos, serán progresivamente abolidas bajo la condición de una reciprocidad efectiva;

b) La importación y la distribución estarán libres:

i) De un cierto porcentaje de películas post-sincronizadas o subtituladas en otro Estado Miembro en el idioma del país importador; o

ii) De ciertas categorías de películas, por ejemplo películas de corto metraje, post-sincronización o sub-titulaje de la misma manera en otro Estado Miembro.

LIBERTAD DE CONTRATO ENTRE DISTRIBUIDORES RESIDENTES Y PRODUCTORES NO RESIDENTES

7.- Las restricciones que limitan actualmente la libertad de distribuidores residentes para concluir contratos referentes a las ventas a tanto alzado, a las ventas a porcentaje o a mínimos de garantía, serán reducidas progresivamente de manera que no perjudiquen a los productores no residentes así como a los residentes. Por el contrario, los Miembros se esforzarán en ejercer el control que podría ser necesario en este terreno, de conformidad con las disposiciones del artículo 5 del Código.

COPRODUCCIONES INTERNACIONALES

8.- Los Estados Miembros ajustarán las reglamentaciones que definen la calidad de las películas nacionales, de manera que las películas realizadas en coproducción internacional se beneficien automáticamente, en todos los Estados Miembros incluidos de este arreglo, de un trato tan favorable como el que les está reservado a las películas nacionales.

PELÍCULAS Y OTROS REGISTROS DESTINADOS EXCLUSIVAMENTE A EMISIONES DE TELEVISIÓN

9.- Los Miembros concederán las autoridades requeridas para la exportación, la importación, la distribución y la explotación de películas y otros registros destinados exclusivamente a emisiones de televisión.

Apéndice XIII. Baremo aplicado por la DGCT para el reparto de permisos de doblaje a cada Distribuidora, 1960¹¹²⁷.

Puntos por Organización:

- Antigüedad: 1 punto por cada tres años.
- Empleados: 0,20 puntos por cada uno.
- Sucursales: 1 punto por sede.
- Capital social escriturado: 1 punto por cada millón o fracción; a partir de los 3 primeros millones 0,50 puntos por millón o fracción.
- Evaluación global: por las primeras 100.000 pesetas o fracción, 1 punto; a partir de las primeras 100.000 pesetas 0,25 puntos por cada 100.000 pesetas o fracción restantes.

Puntos por películas distribuidas:

- Españolas:
 - de Interés Nacional: 3 puntos.
 - de 1ªA: 2,50 puntos.
 - de 1ªB: 2 puntos.
 - de 2ªA: 1,50 puntos.
 - de 2ªB: 0,50 puntos.
- Sobre la puntuación anterior, por cada película que excediese el "4x1" se concedían 4 puntos si la película había sido clasificada como mínimo de 2ªA.
- Extranjeras: sujetas a cupo, 1 punto; fuera de cupo, 0,50 puntos.

Puntos por el volumen económico de las películas distribuidas:

- Norteamericanas: 8 puntos.
- Europeas: 6 puntos.
- Españolas: 6 puntos.
- Fuera de cupo: 1 punto.

Para la distribución de los puntos se tuvo en cuenta los últimos tres ejercicios a excepción de las filiales, para las que se tomó como referencia los datos de las temporadas 1953/1954, 1954/1955 y 1959/1960.

Coefficiente de zonas:

- Nordeste: 30%.
- Centro: 24%.
- Sur: 15%.
- Levante: 14%.
- Norte: 9%.
- Canarias: 1%.

¹¹²⁷ "Baremo de 1960", s.f. AGA, SEC 6, caja 35.18/212.

Apéndice XIV. Largometrajes comerciales empleados propagandísticamente por la Embajada y el OWI en España, 1941/1945¹¹²⁸.

TÍTULO	GÉNERO	PRODUCCIÓN
- <i>Abe Lincoln in Illinois</i>	Biográfica	<i>Max Gordon Plays Picture Corporation</i> (1940)
- <i>Air Force</i>	Bélica	<i>Warner</i> (1943)
- <i>Ali Baba and the Forty Thieves</i>	Aventuras	<i>Universal</i> (1943)
- <i>All This and Heaven Too</i>	Drama	<i>Warner</i> (1940)
- <i>Across the Pacific</i>	Bélica	<i>Warner</i> (1942)
- <i>Casablanca</i>	Drama	<i>Warner</i> (1940)
- <i>Claudia</i>	Drama	<i>20th Fox</i> (1943)
- <i>Commando Strikes at Down</i>	Bélica	<i>Columbia</i> (1942)
- <i>Flesh and Fantasy</i>	Drama	<i>Universal</i> (1943)
- <i>Going My Way</i>	Musical	<i>Paramount</i> (1944)
- <i>Gone with the Wind</i>	Drama	<i>Setznick</i> (1939)
- <i>His Butler's Sister</i>	Comedia	<i>Universal</i> (1943)
- <i>Hitler Gang, The</i>	Política	<i>Paramount</i> (1945)
- <i>How Green Was My Valley</i>	Drama	<i>20th Fox</i> (1941)
- <i>Immortal Sergeant</i>	Bélica	<i>20th Fox</i> (1943)
- <i>In Name Only</i>	Drama	<i>RKO</i> (1939)
- <i>Journey for Margaret</i>	Drama	<i>Metro</i> (1942)
- <i>Lady in the Dark</i>	Drama	<i>Paramount</i> (1944)
- <i>Long Voyage Home</i>	Drama	<i>Wanger</i> (1940)
- <i>Madame Curie</i>	Biográfica	<i>Metro</i> (1943)
- <i>Major & the Minor, The</i>	Drama	<i>Paramount</i> (1942)
- <i>Mr. Lucky</i>	Drama	<i>RKO</i> (1943)
- <i>Mrs. Miniver</i>	Drama	<i>Metro</i> (1942)
- <i>Now Voyager</i>	Drama	<i>Warner</i> (1942)
- <i>Phantom Lady</i>	Drama	<i>Universal</i> (1943)
- <i>Pied Piper, The</i>	Política	<i>20th Fox</i> (1942)
- <i>Pride of the Yankees, The</i>	Biográfica	<i>Goldwyn</i> (1942)
- <i>Saludos Amigos</i>	Dibujos	<i>Disney</i> (1942)
- <i>Sergeant York</i>	Bélica	<i>Warner</i> (1941)
- <i>Star Spangled Rhythm</i>	Musical	<i>Paramount</i> (1942)
- <i>True Glory, The</i>	Doc. Bélico	<i>MOI/OWI</i> (1945)
- <i>Wake Island</i>	Bélica	<i>Paramount</i> (1942)
- <i>Yankee Doodle Dandy</i>	Musical	<i>Warner</i> (1942)
- <i>You Were Never Lovelier</i>	Musical	<i>Columbia</i> (1942)
- <i>49th Parallel</i>	Intriga	<i>Ortus</i> (1941)

¹¹²⁸ Elaboración propia a partir de la documentación consultada en NA, RG 59, 84, 208 y 306.

Apéndice XV. Documentales propagandísticos introducidos en España por la Embajada y el OWI, 1941/1945¹¹²⁹.

TÍTULO ORIGINAL	TÍTULO EMPLEADO EN ESPAÑA	PRODUCTOR
-About Faces		Soundmasters
-Accent of Courage	Listos para batallar	
-Action S	La técnica en acción	
-Advanced Baseball Technique	Béisbol para expertos	
-Airborne Infantry	Anecdotario del Ejército americano	US Army Signal Corps
-Airway to Peace		
-Air Training Cadets of America	El famoso CEAA	Metro
-Alaska, America's Frontier		
-Alaska's Silver Millions	Alaska, tierra de promisión	
-Aluminum and the Two Americas	Las dos Américas y el aluminio	War ACMPI
-Americans All		
-Andy Hardy's Dilemma		Metro
-Another to Conquer		National Tuberculosis Association
-Antioch College, Ohio		
-Army Champions	Campeones del ejército	Metro
-Army Food	La alimentación del ejército de los EEUU	US Army Signal Corps
-Art Discovers America	La pintura moderna en los EEUU	Willard Pictures
-Art of Skiing		Disney
-Attack, Battle of New Britain.		
-Autobiography of a Jeep	Autobiografía de un Jeep	
-Basketball Technique		OIAA
-Basketeers		RKO
-Battle, The	La batalla	
-Battlefield Sounds	Ruidos del combate	US Army Signal Corps
-Before it Happens	Más vale prevenir	
-Beneath the Sea	Vida submarina	
-Beyond the Line of Duty	Más allá del deber	Warner
-Mr. Blabbermouth!		Metro
-Black Scourge, The		
-Boy and His Cow, A		
-Brought to Action		US Navy
-Building a Bomber	Aviones bombarderos	
-Building of Boys		
-Busy Little Bears		Paramount
-California Fashions		
-California Junior Orchestra		
-Campus Frontiers	Fronteras universitarias	OIAA
-Capital, The		Metro
-Capitol Story	Una aventura en Washington	National Health Service
-Cavalcade of Sports	Desfile de deportes	
-Child Health Conference, A	El paraíso de los niños	State of Maryland Public Health Service
-Child Went Forth, A	El paraíso de los niños	
-Chile Ski Team	Esquiadores chilenos en los EEUU	OIAA
-Choose to Live		
-City Within a City		
-Clouds in the Sky		
-5-C Clubs of America	Los clubs 5-C de Cuba	US Department of Agriculture
-Colleges at War		OWI/Metro
-Combat Report	El parte de combate	US Army Signal Corps
-Contact America	Pilotos para las Américas	OIAA
-Convoy Snapshot		US Army Signal Corps
-Cowboy, The	El vaquero	OWI/RKO
-Defence Against Invasion		
-Democracy in Action	La democracia en acción	
-Design for Happiness	Plan Federal para la construcción de hogares	

¹¹²⁹ Elaboración propia a partir de la documentación consultada en NA, RG 59, 84, 208 y 306.

-Diagnostic Procedure in Pulmonary Tuberculosis		
-Don Cossack Chorus		
-Der Fuehrer's Face	La vida de un nazi	Disney
-Education for Death	Educación para la muerte	Disney
-Electricity on the Farm		OWI
-Evander Childs High School	La segunda enseñanza en EEUU	
-Excursions in Science no. 6		
-Farmer at War		OWI/Columbia
-FBI Front	Contra espionaje	March of Time
-Fighting Fish	Peces duelistas	
-Fighting Spirit	Espíritu de lucha	Paramount
-Fight Syphilis	Combate la sífilis	US Public Health Service
-Firepower	Armamentos/Potencia de tiro	OWI
-First Patrol		War Department
-For Years to Come	Para el porvenir	
-Freedom to Learn		University State of Iowa
-Fundamentals of Irrigation		
-Further Prophecies of Nostradamus		Metro
-Fury in the Pacific		US Army/US Navy/US Marine Corps.
-Grain that Built an Hemisphere, The	La semilla de oro	Disney
-Grand Canyon		
-Great Railroads at Work		
-Growing Americans		
-Gun-Dog Life	Con mi escopeta y mi perro	
-Gymnastics		
-Handing it Back	Balas para el enemigo	US Navy
-Harvest for Tomorrow	La resurrección de la tierra	
-Help Wanted	Curas de urgencia	Metro)
-Henry Brown, Farmer	El agricultor Henry Brown	US Department of Agriculture
-Heroic Cruises	Tripulaciones heroicas	
-Highway of Friendship	El camino de la amistad	
-Home of the Range		US Department of Agriculture
-Home Place		
-How to Fish	El arte de la pesca	Disney
-How Young America Paints		
-Hudson River		
-Insects as Carriers of Disease		
-Inside Baseball		Hartle Productions
-It's Eveybody's War	La Guerra de todos	20th Fox
-Jeeps in War and Peace		Soundmasters
-José Iturbe	José Iturbe	
-Junior Big Leaguers		
-Know for Sure	Protéjase contra la sífilis	US Public Health Service
-Lake Carrier		Office of Emergency Management/Universal
-Let'em Go Alive	Pececitos de la mar	
-Library of Congress		
-Major and the Minor, The	La pícara Susú	
-Manufactures Abrasive	La historia de la fabricación de abrasivos	
-Magic Alphabet, The	El alfabeto mágico	Metro
-Memphis Belle		Disney
-Men and the Sea		
-Navy Men of Medicine		March of Time
-Men of the US Navy	Marineros de la Marina norteamericana	March of Time for Navy Department
-Men of West Point		
-Minstrel Days		
-Miracle of Hydro	El milagro de la hidráulica	
-Navajo Land		
-Navy and the Nation, 1943, The	La Armada y la nación	Navy Department
-Nazis Strike		
-New and Old New Orleans		Metro
-New West		
-North African Front	El frente norteafricano	OIAA
-North American Cadets		
-Nursing the Americas		

-Of Pups and Puzzles	Problemas psicológicos	Metro
-Old and Modern New Orleans	Nueva Orleáns, ayer y hoy	Metro
-Olympic Country, The		
-Olympic Wilderness, The		
-On the Farm	En la granja	Harmon Foundation
-Operation of a Forest Nursery		
-Oswego	Oswego	
-Out of Darkness		Metro
-Parachute Athletes		
-Paratroops	Paracaidistas	OWI/Metro
-Patrol Bomber	Patrulla aérea	
-Patterns of American Rural Art		
-Pipeline	Oleoducto	OWI
-Planes of the US Navy	Aviones de la Escuadra americana	March of Time for Navy Department
-Points on Arrows	Prodigios con el arco y la flecha	
-Power and the Land	Energía para las Américas/Electricidad en el campo	US Department of Agriculture
-Power for the Americas		
-Prelude to Victory		
-Prelude to War (Why we Fight Series)		US War Department
-Price of Victory		Paramount
-Proof of the pudding	El valor de la nutrición	US Department of the Interior
-Public Sports nº 1	Ases del diamante	RKO
-Quicker'n A Wink		Metro
-Rack 'Em Up		
-Rain on the Plains		
-Rest Treatment of Burns	Limpieza primaria, compresión y reposo en el tratamiento de la quemaduras	
-Right of Way		OWI
-"Sail Ho!"		Warner
-Sailors with Wings		
-Sand and Flame	Sangre y arena	
-School, The	La escuela	
-Seeing Eye		
-Ship is Borne, A		Warner
-Ships of the US Navy	Navios de la Escuadra americana	March of Time for Navy Department
-Snow Trail	En la nieve	
-Soil Saving Grasses		
-Soldier Stevedores		US Army Signal Corps
-Soldiers of the Sky		
-Sons of the Conquistadores	En un lugar de América	Princeton Film Centre
-South American Admirals		
-Steel Town		OWI/Warner
-Stereoscopic Mapping From the Air		US Department of the Interior
-Students Life		
-Super Athletes		
-Sweeping Oars		
-Swedes in America		Columbia
-Sword Fishing	La pesca del pez espada	
-Tank Destroyers	Carros antitanques	US Army Signal Corps
-Tanks		Office of Emergency Management/US Government
-Tennis Rhythm		
-There Shall be Freedom		RKO
-They Do Come Back		
-They Live Again		
-This Amazing America	Norteamérica en Bus	Grey Hound Bus Lines
-This is America	Esto es América	
-This is Blits	Esto es Blits	
-Thunderbolt Hunters		
-Time		
-Tiroidectomy	Tirodectomía	
-To the Shores of Iwo Jima		OWI/US Navy/US Army/US Coast Guard

-Town, A	Un pueblo	OWI
-Training Policy Forces	Domando caballos de policía	20th Fox
-Transmission of Disease		
-Traumatic Diaphragmatic Hernia		
-Treatment of Lung Abscesses	Tratamiento operatorio del absceso pulmonar	
-Trees for Tomorrow		
-Trees to Tame the Wind		US Department of Agriculture
-Trotting Kings	Carreras de trotadores	
-Tunisian Victory		
-Tennessee Valley		
-Two Methods of Glaucoma Surgery	Dos métodos de cirugía de glaucoma	
-Underwater Champions		
-US Army Band		Warner
-US Coast Guard Academy	Los guardacostas de EE.UU.	US Coast Guard
-US Coast Guard Band	La banda del cuerpo de guardacostas de EE.UU.	
-Varicose Veins. Their Treatment by the Modern Combined Ligation and Injection Treatment	Venas varicosas. El tratamiento moderno de ligadura e inyección	
-Valley of the Tennessee		OWI/RKO
-Victory for the Americas	Por la Victoria de las Américas	Paramount
-Victory Gardens		OIAA
-Victory in the Air		
-Visit to Yellowstone, A		
-Washington D.C., Capital of Parks.		
-Water, Friend or Enemy?	Agua, ¿amiga o enemiga?	
-Waterton Glacier Peace Park		
-We Fly for China		US Army Signal Corps
-We Refuse to Die		Paramount
-Wild Wings	Alas marinas	
-Willie and the Mouse		
-Winged Scourge	La peste alada/Paludismo (Malaria)	Disney
-Winning your Wings		US Army/Warner
-With the Marines at Tarawa		US Marine Corps
-With these Weapons		
-Wise Lands Use Pays		
-Women in Blue		
-Women in Defence		Office of Emergency Management/US Government
-World of Sound		
-Your Air Raid Warden		Office of Civilian Defence/20th Fox

Apéndice XVI. Documentales propagandísticos introducidos en España por OIC y USIS, 1946/1950¹¹³⁰.

TÍTULO ORIGINAL	TÍTULO EMPLEADO EN ESPAÑA	PRODUCTOR
-Abdomino-Duodenal Resection for Carcinoma of Ampulla of Vater (C-49)		
-Air to Alaska, By	Alaska a vista de pájaro	
-Aluminum		
-American College of Surgeon (15 títulos)		
-American Dental Association (7 títulos)		
-Anatomical Models	Modelos anatómicos	
-Assignment Tomorrow	La preparación para el futuro	
-Basic Hydraulics	Principios básicos hidráulicos	
-Bank that Saved a Community, The	El banco que salvó a una comunidad	
-Bees a 'Buzzin'	La reina de la colmena	
-Better Tomorrow, A		
-Birth of the B-29		
-Blow Pipes		
-Body Defends Against Disease, The		
-Boy in Court		
-Breast Cancer: the Problem of Early Diagnosis		
-Bronx Zoo		
-Cardiac Arrhythmic		
-Chile Health Conference		
-Cholelithiasis with Common Duct Stone (C-544)		
-Colorado Rockies	Las rocosas del Colorado	
-Construction of a Light Airplane		
-Country Boys and a Song	Coro de muchachos	
-County Agent	El agente agrónomo	
-Craftsman, The	El mecánico	
-Cumington Story	Una historia en Cumington	
-Diesel Motors	Energía moderna-El motor diesel.	
-Doctor, The	El medico.	
-Donald Gets Drafted		Disney
-Dry Land Farming	Cultivos de secano	
-Electronics at Work	Electrones al trabajo	
-Eyes and their Care, The		
-Esophageal Diverticulum. Removal of a Large Sac and Its Complications (C-419)		
-Fall in, Fall out;		
-Farmstead Sanitation	Granjas saneadas	
-Fighting Lady, The (1, 2 y 3)	La reina de los mares	20th Fox
-First Aid		
-Fleet that Came to Stay, The		
-Fluid for Hydraulics		
-Forest Forever		
-Forest Ranger		
-Forty Boys and Sound		
-Fulton Fish Market		
-Garden in the City		
-Golden Grapefruit		
-Grasshoppers	La plaga de las langostas	
-Guardians of the Wild	El guardia forestal	
-Hitler Lives		Warner
-Hoover Dam		
-Koockwarm		

¹¹³⁰ Elaboración propia a partir de la documentación consultada en NA, RG 59, 84 y 306.

-Human Body, The	
-Infant Care	
-Irrigation Farming	Tierras de regadío
-Keep Them Out	Que no entren
-Lean Years	Los años magros
-Liquid for Hydraulics	El flujo de los líquidos en los sistemas hidráulicos
-Milk. The Food for Everyone	
-Milky Way Out	
-Mosquito Control	
-Music for Tiny Toons	
-Music in Industry	
-National Gallery of Art	Galería nacional de Bellas Artes
-New Neighbour	La nueva vecina
-News Magazine nº 20	
-Ninth State	El noveno estado (NH)
-North American Farming	
-Northwest USA	
-Not by Books Alone	No sólo en los libros
-Old Army Game, The	
-On the Air	
-Pale Horseman, The	El jinete pálido
-Pancreato-Duodenal Resection for Carcinoma of the Head of the Pancreas or Carcinoma of Ampulla of Vater (C- 49)	
-People of the Ozarks	
-Petroleum	
-Picturesque Massachusetts	
-Pig Projects Make Profit	
-Play Is Our Business	Jugando en serio
-Poultry Raising	La crianza de las aves de corral
-Precisely So	
-Private Pluto	Disney
-Realm of the Wild	
-Reunion	Atrocidades Nazis
-Roads for Tomorrow	Los caminos del mañana
-Rocky Way Out	
-Rodeo	
-Rose Mary Junior School	
-San Francisco	San Francisco
-Screen Magazine	Una revista de pantalla
-Secrets of Big Leagues	Secretos de béisbol
-Senior Scouting	
-Servicing an Airplane	Servir en un aeroplano
-Sky Trooper	
-Specialty Farming	
-Story of Lincoln Tunnel	
-Sunday in New York	Un domingo en NY
-Sweeney Steps Out	
-Target Tokyo	Objetivo: Tokio
-Task Force	Fuerza de invasión
-There's More than Timber in Trees	
-This is Tomorrow	
-This Plastic Age	
-Three Bears in a Boat	
-Thunderbolt Hunters	
-To Greater vision	Hacia una visión mejor
-Tools at Hand	Herramientas improvisadas
-Trailbreakers	Exploradores caninos
-Transmission of Disease	
-Transthoracic Resection of Oesophagus Lower Third for Carcinoma (C-146)	
-Transthoracic Total Gastrectomy with Intrathoracic Esophago-Jejunal Anastomosis for Carcinoma of the Stomach (C-248)	
-Tree of Life	
-Tuesday in November	

-UCLA
-USA no. 7
-Unseen Enemy
-Unseen Worlds
-Vanishing Private, The
-Vronsky and Babin
-Washington nº 1.
-Western Stock Buyers
-What Is Disease
-What is Electricity?
-Where Mileage Begins
-Wings of the Future
-Women in Medicine

USA nº 7
El enemigo invisible

El tratante de ganado en el oeste

Disney.

Alas del futuro

Apéndice XVII. Documentales propagandísticos introducidos en España por el
USIS, 1951/1960¹¹³¹.

TÍTULO ORIGINAL	TÍTULO EMPLEADO EN ESPAÑA	PRODUCTOR
-Air Progress		
-American Cowboy, The		ICA
-American Factory		
-American Farmer, The		ICA
-Auto Worker in Detroit		
-Behind the Flyways		
-Berlin		
-Blure Ribbon		ICA
-Bobwhite in the Fencerows		
-Borough's Newsboy Foundation		
-Bronchoscopic Clinic in Kodachrome		American Association Medical
-Brush Technique	Cepillado de dientes.	
-Building the Golden Gate		
-Bull's Eye for Farmer Pleterson		ICA
-Careers for Girls		
-Cattle and the Corn Belt		
-Cleanliness Brings Health		
-College of Home Economics		ICA
-Defense Against Invasion		
-Defensive Sky Power		
-Demonstration Faro		ICA
-Earthquake in Ecuador		
-Eggcracker Suite		
-Elections in the US		
-Franklin Watkins		
-Grandma Moses		
-Green Mountain Land		
-Gundog Life		
-Hen and the 200 Chicks		ICA
-Hudson River Dayline		
-Hurricane Circuit		
-Ice Patrol		
-Inauguration of President Eisenhower		
-In Defence of Peace		
-International Grassland Conference USA		ICA
-Japanese Farmers Visit California		ICA
-Jones Beach		
-Junior Chamber of Commerce		
-Letter from an American Schoolboy, A		
-Life in a Metropolis		
-Life of a Champion		
-Lonnie's New Crop		
-Look to the Skies	Mirando a los cielos.	
-Music in America		
-New England Fisher Man		
-News Magazine nº 15		
-New Wings for Peace	Nuevas alas para la paz	
-Nevada and its Natural Resources		
-One year in Korea		
-Operation Crossroads		US Navy
-Painting a Mural		
-Partners for Freedom		
-Pipeline Story		USIS-España.
-Plan for Peace		
-Portrait of an American Family		
-Presidential Elections 1954		
-Presidential Nominations 1954		

¹¹³¹ Elaboración propia a partir de la documentación consultada en NA, RG 59, 84 y 306.

-Public Opinion	
-Rural Coop	ICA
-Sheeps Trails in Arizona	ICA
-Speciality Farming	
-Steady Now	
-Steel: Man's Servant	
-Tanglewood	
-Treasure House	
-Tuberculosis	
-TVA	
-UN Aids the Republic of Korea	
-Union Local, A	
-UN Reports of Prisoners of War	
-UN Treatment of War Prisoners	
-Water in the West	ICA
-Wonder House	
-Your Air Force in Action	La fuerza aérea en acción.
-The 32B Story	

Apéndice XVIII. Informe sobre la proyección de "Gone with the Wind" ante Franco, marzo 1943¹¹³².

OFFICE OF WAR INFORMATION
Certified Official Government Business

RESTRICTED

HEL
This telegram must be closely paraphrased before being communicated to anyone.

Madrid
Dated March 11, 1943
Rec'd 6:25 p.m.

Secretary of State,
Washington.

Action: None
Infor: Bishop, Kenners,
Hamblin, Linn, Rendulic,
Johnson, Barnes.

584, March 11, 4 p.m., (SECTION TWO)

Private showing GONE WITH THE WIND was arranged for Franco his personal theater. Intimate friends Generalissimo including high-ranking Falange and Government officials attended. He was reported enthusiastic about film and acknowledged with courteous note. We also prepared special newsreel sequence few days later showing our landing North Africa operations there and Casablanca conference. Franco was reported through mutual friend to have been deeply impressed. We hope continue arranging such special performances for him as fresh films arrive.

(END OF MESSAGE)

BB

DECLASSIFIED
Authority *735007*
By *JE* NARA Date *8-8-6*

BEAULAC

RESTRICTED

¹¹³² Fuente: NA, RG 208, entry 380, box 87.

Apéndice XIX. Actores de Hollywood propuestos por el OWI para iniciar una campaña publicitaria en la prensa española, agosto 1943¹¹³³.

LISTA DE ARTISTAS AMERICANOS	
GARY COOPER	JOAN BENNET
MADEIRAINE CARROLL	JACK BENNY
ROBERT PRESTON	BARBARA STANWYCK
PAULETTE GODDARD	JOEL McCREA
PRESTON FOSTER	BRIAN DONLEVY
GEORGE BANCROFT	EDWARD ARNOLD
FRED MACMURRAY	SUSAN FOSTER
RONALD COLMAN	ALLAN JONES
MURIEL ANGELUS	MARGARET LINDSAY
IDA LUPINO	GRACE BRADLEY
SHIRLEY ROSS	CHARLES LAUGHTON
JEAN ARTHUR	JOHN HALL
JAMES ELLISON	PEGGY DRAKE
CHARLES BICKFORD	VICTOR FRANGER
TITO GUIZAR	GENE REYNOLDS
DOROTHY LAMOUR	LESLIE HOWARD
RAY MILLAND	INGRID BERGMAN
BINNIE BARNES	CHARLES BOYER
MARTHA RAYE	TOM TYLER
BOB BURNS	FRANK O'CONLAN JR.
BOB HOPE	FRANCIS GIFFORD
ROSALIND RUSSELL	TOM REAL
MACDONALD CAREY	TREVOR BARNETTE
CONSTANCE MOORE	GERALD MOORE

¹¹³³ Fuente: Anexo a Patterson a Barnard (OB), Madrid, 16/VIII/1943. NA, RG 208, entry 387, box 728

Apéndice XX. Modelo de las "Exhibition Report Form" del programa cinematográfico del OWI en España, octubre 1944¹¹³⁴.

PAGE - 3

U. S. OFFICE OF WAR INFORMATION - MOTION PICTURE BUREAU

NON-THEATRICAL FILM DISTRIBUTION REPORT FORM 2 MONTH OF **AUGUST** 1944 COUNTRY **MADRID, SPAIN**

SUBJECT	FIGHTING SPIRIT		SOLDIERS OF THE SKY		FIGHTING FISH		DEMOCRACY IN ACTION		SWEDES IN AMERICA		COWBOY		TUNISIAN VICTORY	UNITED NEWS No. 1007 (London Issue)	UNITED NEWS No. 1008 (London Issue)	TOTAL SHOWINGS	TOTAL PERSONS	Brt. Pwd.	
	SHOWINGS	PERSONS	SHOWINGS	PERSONS	SHOWINGS	PERSONS	SHOWINGS	PERSONS	SHOWINGS	PERSONS	SHOWINGS	PERSONS	SHOWINGS	PERSONS	SHOWINGS				PERSONS
BUSINESS ORGANIZATIONS																	31	7855	
CHURCHES & RELIGIOUS GROUPS	1	300	2	600	1	300	1	300	1	300	1	300					7	2100	
COMMUNITY SERVICE ORGANIZATIONS																			
EDUCATIONAL INSTITUTIONS																			
GOVERNMENT AGENCIES & ARMED SERVICES																			
MUSEUMS & CULTURAL ORGANIZATIONS																			
PREVIEWS																			
RURAL AUDIENCES																			
SCIENTIFIC & PROFESSIONAL GROUPS																			
WORKERS GROUPS																			
YOUTH ORGANIZATIONS																			
MISCELLANEOUS ENTERTAINMENT (Private home)													3	420	1	60	1	75	555
TOTALS	1	300	2	600	1	300	1	300	1	300	1	300	3	420	1	60	1	75	10510

Carried

¹¹³⁴ Fuente: "General Comments on Non-Theatrical Motion Picture Exhibitions Given under the Auspices of the Casa Americana, Madrid, Spain, for the Month of August", Madrid, 18/X/1944. NA, RG 208, entry 387, box 731

INSPECTOR'S COMMENTS (Continued)

recipients in Madrid and by mail elsewhere. The circulation at the time of the inspection is 780 copies. The individuals on the list to whom distribution is made are newspaper people, government officials, and persons of influence. The list is not made up by titles. A casual review by a newcomer requires someone to explain who the names are. Because it has been approximately one and a half years since the list was last brought up to date, the Wireless File distribution list should be reviewed and possibly revised. At the same time the USIS office list might be more useful to all if titles or other identification were written on it.

To a limited degree the printshop is used to print Madrid-produced pamphlets and leaflets and invitations and program notes. Printing done for USIS branches is done almost entirely by commercial printers in the various branch cities.

c. Motion Pictures

The motion picture activity in Madrid and in the USIS branches tends to run itself. It lacks American direction and control. The current effort appears to the Inspector to consist of showing lots of films to many people. It is realized that until recent weeks there has not been an American assigned direct responsibility for the country-wide aspects of the program. With the assignment of this responsibility to the Visual Materials Officer, it can be expected that there will be more direction given to the use of this medium. Each USIS branch now runs its own films program as its local or American head decides it should be done. The Inspector recommends that there be developed country-wide criteria (in terms of objectives) and directives for more pinpointing of films toward selected audiences.

The number of titles in the various Casa Americana film libraries varies from approximately 50 in Cadiz and Zaragoza to several hundred in Valencia and Barcelona. There is no evidence to indicate that an attempt has been made to move titles from one branch office to another. It is particularly noticeable that the servicing of the two

¹¹³⁵ Fuente: NA, RG 306, entry 1045, box 8.

INSPECTOR'S COMMENTS (Continued)

new Casa Americana in Cadiz and Zaragoza has not been done adequately by the nearest USIS branch nor by USIS Madrid.

The Inspector recommends that an inventory of films and their condition be made at each Casa Americana and that USIS Madrid should divide or rotate the available films among them on the basis of the kind of film materials needed for their programs.

The practice in Sevilla of printing leaflets of film programs with brief descriptions of the film contents adds a note of formality, and they are used effectively as invitations to selected persons to view certain program films as well as providing mementos of the showings. By setting up and printing a number of programs in advance for use by mobile units on their tours, it would assure the planned use of films as well as to adding to the dignity of the showings. It is suggested that the Visual Materials Officer in Madrid consider the use of similar film program leaflets on a country-wide basis.

Each Casa Americana has its own system of records for the use and loan of films and motion picture equipment. The system in use in Valencia is the most orderly and it is simple. It is suggested that the Valencia films control system be considered as a basis for a uniform procedure for adoption in all USIS offices in Spain.

The films catalog in use is arranged alphabetically by American titles under general headings of agriculture, education, science, etc. There are no film numbers in the catalog. Internally, however, serial numbers are used. In addition to serial numbers, letters A, B, C, etc., are assigned to the various copies of the same title. When the film catalog is revised, it is suggested that consideration be given (1) to the use of serial numbers, and (2) alphabetization by the Spanish titles rather than the English. These suggestions should assist both the borrowers and the USIS Film section employees.

Apéndice XXII. Capítulo dedicado a España por el "Television Facts Summary" de la USIA, 1958¹¹³⁶.

CONFIDENTIAL

Country Priority: A
Television Priority: B

S P A I N

Estimated TV audience: 100,000 No. of Radio Sets: 3,500,000

Number of TV receivers: 20,000

Number of TV stations: 1 Government commercial

Stations planned 1958: 2

Television standards: 625 lines, 7 Mc/s bandwidth, 25 frames

No. of programming hours: 20 to 24 hours weekly

Availability of time for USIA. Yes. Free time is available to USIA for material specially requested and/or materials offered to the networks which are of special interest to them.

Listenership studies available: No.

Rate of growth: TRANSMITTERS				RECEIVERS		
Year	Number	Increase	% Increase	Number	Increase	% Increase
Mar. 1956	1			400		
Mar. 1957	1	--	--	3,000	2,600	650%
Mar. 1958	1	--	--	20,000	17,000	567%

Competition from other countries: Data not available at this time.

USIA TV Programming Furnished in FY-1958:

1. Youth Featurette programs - original -	\$50.00 pro-rated
2. Special Events Featurettes - original -	36.00 pro-rated
3. Antarctica - original -	36.00 pro-rated
4. "Outlook" featuring Joan Markson of January 26, 1958 - acquired -	91.00

Effectiveness data available: None.

USIA Motion Pictures Carried: Cost of Motion Pictures Carried: Information not available.

Mission TV projects and cost of Mission TV projects: None.

Cable responses: TVE constructing extension service to Zaragoza, Barcelona which will more than double regular audience immediately. Estimated 20,000 sets Madrid now increasing rate 100 monthly. Best hours 2200 to 2300. USIS films used often and USIS has definite future opportunities if films, material to be available.

CONFIDENTIAL

¹¹³⁶ Fuente: NA, RG 306, entry 1009 A, box 15, S-39-58.

FUENTES y BIBLIOGRAFÍA.

1. ARCHIVOS.

2. PRENSA Y PUBLICACIONES PERIÓDICAS.

3. ANUARIOS, GUÍAS Y COLECCIONES DOCUMENTALES.

4. BIBLIOGRAFÍA.

5. RECURSOS WEB.

ARCHIVOS

Archivo Central del Ministerio de Industria, Turismo y Comercio (Madrid).

Fondo del Gabinete de Cinematografía

Fondo del Gabinete Técnico del Ministro de Comercio.

Archivo de la Fundación Nacional Francisco Franco (Madrid).

Archivo de la Presidencia del Gobierno (Madrid).

Fondos de la Jefatura del Estado. Inventario.

Archivo de la Sociedad Española de Participaciones Industriales (Madrid).

Archivo Histórico del Instituto Nacional de Industria.

Archivo del Ministerio de Asuntos Exteriores (Madrid).

Fondo Renovado.

Archivo General de la Administración (Alcalá de Henares).

Sección 3, Cultura.

Sección 6, Sindicatos.

Sección 9, Presidencia.

Sección 10, Asuntos Exteriores.

Sección 12, Comercio.

Archivo General de la Universidad de Navarra (Pamplona).

Colección particular de Gregorio Marañón Moya.

Archivo Histórico del Banco de España (Madrid).

Fondo del Departamento Extranjero/IEME,

Margaret Herrick Library (Beverly Hills, CA).

Special Collections.

National Archive of the United States II (College Park, MD).

Records Group 43, Records of the International Conferences, Commissions and Expositions.

Records Group 59, Records of the Department of State.

Records Group 84, Records of the Foreign Service Posts of State.

Records Group 151, Records of the Bureau of Foreign and Domestic Commerce.

Records Group 208, Records of the Office of War Information.

Records Group 226, Records of the Office of Strategic Services.

Records Group 306, Records of the United States Information Agency.

Records Group 353, Records of the Interdepartmental and International Committees.

Records Group 469, Records of the United States Foreign Assistance Agencies.

ANUARIOS, GUÍAS Y COLECCIONES DOCUMENTALES

DEL VALLE, Ramón (dir.): *Anuario español de cinematografía, 1955-1962*, Madrid, Sindicato Nacional del Espectáculo, 1962.

Estadística del Comercio Exterior de España, Ministerio de Hacienda.

Foreign Relations of the United States, Washington D.C. Government Printing Office:

FRUS 1946, vol. V, 1969

FRUS 1947, vol. III, 1972

FRUS 1948, vol. III, 1974

FRUS 1949, vol. IV, 1975

FRUS 1950, vol. III, 1977

FRUS 1951, vol. IV-1, 1982

FRUS 1952-1954, vol. VI-2, 1987

FRUS 1955-1957, vol. XXVIII, 1992

FRUS 1958-1960, vol. IV, 1991

FRUS 1958-1960, vol. VII-2, 1993

JOHNSTON, Eric: *The Motion Picture on the Threshold of a Decisive Decade. Annual Report (Twenty-Fourth Year) to the Motion Picture Association of America, Inc.*, Beverly Hills, MPAA, 25/III/1946.

JOHNSTON, Eric: *Annual Report of the Motion Picture Association of America Inc.*, Beverly Hills, MPAA, 1952.

PRENSA Y PUBLICACIONES PERIÓDICAS

Boletín de Información Comercial

Boletín Oficial del Estado

Chicago Daily Tribune

Christian Science Monitor

Foreign Affairs

Gaceta de Madrid

Hollywood Reporter

Life

Los Angeles Times

Motion Picture Herald

Primer Plano

The New York Times

The New Yorker

The Washington Post

This Week Magazine

Variety

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ABEL, Richard: *The Red Rooster Scare: Making the Cinema American, 1900-1910*, Berkeley, University of California Press, 1999.
- ABELLA, Rafael: *La vida cotidiana bajo el régimen de Franco*, Madrid, Temas de Hoy, 1996.
- ABERDEEN, J. A.: *Hollywood Renegades. The Society of Independent Motion Picture Producers*, Los Angeles, Cobblestone, 2000.
- ÁLVAREZ, Rosa y SALA, Ramón: *El cine en la zona nacional, 1936-39*, Bilbao, Mensajero, 2000.
- ÁLVARO, Adoración: "American Direct Investment and Economic Aid in Spain, c 1920-1975", comunicación presentada a la XI Conferencia Anual de la *European Business History Association*," (2007).
- ARAGÜEZ, Carlos: "Intelectuales y cine en el segundo franquismo: de las Conversaciones de Salamanca al nuevo cine español", *Historia del Presente*, vol. 5 (2005), pp. 121-135.
- AUBERT, Paul (ed.): *Temps de crise et « années folles »- Les années 20 en Espagne*, Paris, Presses de la Sorbonne, 2002.
- BAKER, Edward: *La vocación Americana de la Gran Vía madrileña, 1926-1936*, edición electrónica distribuida por el autor.
- BAKKER, Gerben: "Star and Stories. How Films Became Branded Products", *Enterprise & Society*, vol. 2, nº 3 (2001), pp. 461-502.
- BAKKER, Gerben: "The Decline and Fall of the European Film Industry: Sunk Costs, Market Size, and Market Structure, 1890-1927", *Economic History Review*, nº 58 (mayo 2005), pp. 310-351.
- BALIO, Tino (ed.): *The American Film Industry*, Madison, University of Wisconsin Press, 1985 (primera edición 1976).
- BARCIELA, Carlos (ed.): *Autarquía y mercado negro. El fracaso económico del primer franquismo, 1939-59*, Barcelona, Crítica, 2003.
- BARJOT, Dominique (dir.): *Catching Up with America. Productivity Missions and the Diffusion of American Economic and Technological Influence after the World War II*, Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2002.
- BARJOT, Dominique, LESCENT-GILES, Isabelle. y FERRIÈRE LE VAYER, Marc de. (eds.): *L'américanisation en Europe au XXe siècle: Économie, culture, politique*, vol. I, Lille, Université Charles-de-Gaulle, 2002.
- BEAULAC, Willard L.: *Franco: Silent Ally in World War II*, Illinois, Southern Illinois University Press, 1986.
- BELMONTE, Laura A.: *Defending a Way of Life: American Propaganda and the Cold War, 1945-1959*, University of Virginia, 1996 (tesis doctoral inédita).
- BENDER, Penne: *Film as an Instrument of the Good Neighbor Policy, 1930s-1950s*, Nueva York, New York University, 2002 (tesis doctoral inédita).
- BERDAH, Jean François: "La propaganda británica en España durante la Segunda Guerra Mundial a través del 'British Council': un aspecto de las relaciones hispano-británicas, 1939-1946", en *Actas del Congreso Internacional sobre 'El Régimen de Franco'*, Madrid, UNED, 1993, pp. 273-286.
- BERNAYS, Doris y Edward L.: *What the British Think of Us; a Study of British Hostility to America and Americans and its Motivation, with Recommendations for Improving Anglo-American Relations*, Nueva York, 1958.

- BESAS, Peter: *Behind the Spanish Lens. Spanish Cinema under Fascism and Democracy*, Denver, Arden Press, 1985.
- BIGSBY, C.W.E. (ed.): *Superculture. American Popular Culture and Europe*. Bowling Green, The Bowling Green University Press, 1975.
- BIGSBY, C.W.E.: "Europe, America and the Cultural Debate", en BIGSBY, C.W.E. (ed.): *Superculture. American Popular Culture and Europe*. Bowling Green, The Bowling Green University Press, 1975, pp. 1-27.
- BOSCH, Aurora y DEL RINCÓN, Fernanda: "Dreams in a Dictatorship. Hollywood and Franco's Spain, 1939-1956", en MAY, Elaine T. y WAGLEITNER, Reinhold (eds.): *Here, There and Everywhere*, Hanover, University Press of New England, 2000, pp. 100-115.
- BRUNDU, Paola: *Ostracismo e Realpolitik. Gli Alleati e la Spagna franchista negli anni del dopoguerra*, Cagliari, CELT, 1984.
- BRUNDU, Paola: *L'anello mancante. Il problema della Spagna franchista e l'organizzazione della difesa occidentale (1947-1950)*, Sassari, Università degli Studi di Sassari, 1990.
- CALVO, Óscar: "¡Bienvenido Mr. Marshall! La ayuda económica y la economía española en la década de los 50", *Revista de Historia Económica*, año XIX, nº extraordinario (2001), pp. 253-275.
- CALVO, Óscar: "Neither a Carrot Nor a Stick: American Foreign Aid and Economic Policymaking in Spain during the 1950s", *Diplomatic History*, vol. 30, nº 3 (junio 2006), pp. 409-438.
- CAPARRÓS, José M.: *Historia del cine español*, Madrid, T&B, 2007.
- CARRERAS, Albert y TAFUNELL, Xavier (eds): *Estadísticas históricas de España, Siglos XIX y XX*, 2ª edición revisada, Madrid, Fundación BBVA, 2005.
- CASSAMAGNAGHI, Silvia: *Immagini dall'America. Mass media e modelli femminili nell'Italia del secondo dopoguerra, 1945-1960*, Milán, Franco Angeli, 2007.
- CASTLE, Eugene W.: *Billions, Blunders, and Baloney: The Fantastic Story of How Uncle Sam Is Squandering Your Money Overseas*, Nueva York, Devin-Adair Co, 1955.
- CASTLE, Eugene W.: *The Great Giveaway: the Realities of Foreign Aid*, Nueva York, H. Hegnery Co., 1957.
- CATALÁN, Jordi: *La economía española y la Segunda Guerra Mundial*, Barcelona, Ariel, 1995.
- COLE, Robert: "The Other 'Phoney War': British Propaganda in Neutral Europe, September-December 1939", *Journal of Contemporary History*, vol. 22 (1987), pp. 455-479.
- COLE, Robert: *Britain and the War of Words in Neutral Europe, 1939-45. The Art of the Possible*, Hong Kong, MacMillan Press, 1990.
- COMAS, Ángel.: *Ignacio F. Iquino, hombre de cine*, Barcelona, Laertes, 2003.
- CONGET, José M.: *Viento de Cine. El cine en la poesía española de expresión castellana (1900-1999)*, Madrid, Hiparión, 2002.
- CONLEY, Tom: "Broken Blokage. Notas sobre la guerra civil española y el cine de Hollywood", *Revista de Occidente*, nº 53 (1985), pp. 47-59.
- CORTADA, James W.: *Relaciones USA-España, 1941-1945*, Barcelona, Dopesa, 1973.
- COSTIGLIOLA, Frank: *Awkward Dominion. American Political, Economic and Cultural Relations with Europe, 1919-1939*, Londres, Cornell University Press, 1984.
- CREEL, George: *How We Advertised America. The First Telling of the Amazing Story of the*

Committee on Public Information that Carried the Gospel of Americanism to Every Corner of the Globe, Nueva York, Harper & Brothers, 1920.

CULBERT, David: "American Film Policy in the Re-Education of Germany After 1945", en PRONAY, Nicholas y WILSON, Keith (eds.): *The Political Re-Education of Germany and Her Allies*, Londres, Croom Helm, 1985, pp. 173-202.

DE GRAZIA, Victoria: "Mass Culture and Sovereignty: The American Challenge to European Cinemas, 1920-1960", *Journal of Modern History*, nº 61 (marzo 1989), pp. 53-87.

DE GRAZIA, Victoria: *Irresistible Empire. America's Advance Through 20th-Century Europe*, Cambridge y Londres, The Belknap Press of Harvard University Press, 2005.

DELGADO, Lorenzo: *Diplomacia Franquista y Política Cultural hacia Iberoamérica, 1939-1953*, Madrid, CSIC, 1988.

DELGADO, Lorenzo: *Imperio de papel. Acción cultural y política exterior durante el primer franquismo*, Madrid, CSIC, 1992.

DELGADO, Lorenzo: "El factor cultural en las relaciones internacionales: una aproximación a su análisis histórico", *Hispania*, vol. LIV/1, nº 186 (1994), pp. 257-278.

DELGADO, Lorenzo: "El ingreso de España en la Organización Europea de Cooperación Económica", *Árbor*, nº 669 (2001), pp. 147-179.

DELGADO, Lorenzo: "Le régime de Franco, le Plan Marshall et les puissances occidentales", *Relations Internationales*, nº 106 (verano 2001), pp. 213-230.

DELGADO, Lorenzo: "Las relaciones culturales entre España y Estados Unidos, de la Guerra Mundial a los Pactos de 1953", *Cuadernos de Historia Contemporánea*, vol. 25 (2003), pp. 35-59.

DELGADO, Lorenzo: "Cooperación cultural y científica en clave política. <<Crear un clima favorable para las bases USA en España>>", en DELGADO, Lorenzo y ELIZALDE, M^a Dolores (eds.): *España y Estados Unidos en el siglo XX*, Madrid, CSIC, 2005, pp. 207-243.

DE MIGUEL, Amando: *La vida cotidiana de los españoles en el siglo XX*, Barcelona, Planeta, 2001.

DÍEZ PUERTAS, Emeterio: "El acuerdo cinematográfico hispano-norteamericano de 1952", *Secuencias*, nº 4 (1996), pp. 9-38.

DÍEZ PUERTAS, Emeterio: "Presiones internacionales contra las películas ofensivas", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 576 (1998), pp. 115-122.

DÍEZ PUERTAS, Emeterio: "La legislación española sobre cine", *Cuadernos Hispanoamericanos*, nº 615 (septiembre 2001): pp. 69-78.

DÍEZ PUERTAS, Emeterio: *El montaje del franquismo. La política cinematográfica de las fuerzas sublevadas*, Barcelona, Laertes, 2002.

DÍEZ PUERTAS, Emeterio: *Historia Social del Cine en España*, Madrid, Fundamentos, 2003.

DIZARD Jr., Wilson. P.: *Inventing Public Diplomacy. The Story of the U.S. Information Agency*, Londres y Boulder, Lynne Rienner, 2004.

EDWARDS, Herbert T.: "Films in the U.S. Overseas Information Program. The World Sees America", *Educational Screen* (May 1949), pp. 1-6.

EDWARDS, Jill: *Anglo-American Relations and the Franco Question, 1945-1955*, Oxford, Oxford University Press, 1999.

ELLWOOD, David y KROES, Rob (eds.): *Hollywood in Europe: Experiences of a Cultural Hegemony*, Amsterdam, V.U. University Press, 1994.

El paso del mudo al sonoro en el cine español. Actas del IV Congreso de la Asociación

- Española de Historiadores del Cine*, tomo I, Editorial Complutense, Madrid, 1993.
- EPINOSA, J. Manuel: *Inter-American Beginnings of United States Cultural Diplomacy, 1936-1948*, Washington D.C., United States Department of State, 1976.
- ESTEVILL, Josep: "Censura cinematográfica durante la inmediata posguerra", *Secuencias*, nº 6 (1997), pp. 39-50.
- ESTEVILL, Josep: "Comercio cinematográfico y propaganda política entre la España franquista y el Tercer Reich", *Film-Historia*, vol. II, nº 2 (1997), pp. 113-130.
- ESTEVILL, Josep: "La industria española del cine y el impacto de la obligatoriedad del doblaje en 1941", *Hispania*, vol. LIX, nº 202 (1999), pp. 677-691.
- FANÉS, Félix: *Cifesa, la antorcha de los éxitos*, Barcelona, Diputación Provincial de Barcelona, 1981.
- FAY, Jennifer M.: "The Business of Cultural Diplomacy: American Film Policy in Occupied Germany, 1945-1949", Madison, University of Wisconsin, 2002 (tesis doctoral inédita).
- FEIN, Seth: "Everyday Forms of Transnational Collaboration: U.S. Film Propaganda in Cold War Mexico", en JOSEPH, Gilbert M., LEGRAND, Catherine C. y SALVATORE, Ricardo D. (eds.): *Close Encounters of Empire: Writing the Cultural History of U.S.-Latin American Relations*, Durham, Duke University Press, 1998.
- FERNÁNDEZ, Daniel: "El antiamericanismo en la España del primer franquismo: el Ejército, la Iglesia y Falange frente a Estados Unidos", *Ayer*, nº 62 (2006), pp. 257-282.
- FERNÁNDEZ, Paloma y PUIG, Núria: "Knowledge and Training in Family Firms of the European Periphery: Spain, 18th to 20th centuries", *Business History*, vol 46, nº 1 (2004), 79-99.
- FOLTZ, Francis: "The Better to Understand Each Other: The OWI Library in Spain", *Library Journal*, vol. 71 (1946), pp 1497-1506.
- GARCÍA DE DUEÑAS, Jaime: *El Imperio Bronston*, Madrid, Ediciones del Imán, 2000.
- GARCÍA ESCUDERO, José M.: *Cine Social*, Madrid, Taurus, 1958.
- GARCÍA ESCUDERO, José M.: *Una política para el cine español*, Madrid, Editorial Nacional, 1962.
- GARCÍA ESCUDERO, José M.: *La primera apertura. Diario de un Director General*, Barcelona, Planeta, 1978.
- GARCÍA ESCUDERO, José M.: *Mis siete vidas. De las brigadas anarquistas a juez del 23F*, Barcelona, Planeta, 1995.
- GARCÍA ESCUDERO, José M et al: *El cine español desde Salamanca (1955-1995)*, Salamanca, Junta de Castilla y León, 1995.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C.: *El cine español entre 1896 y 1939, Historia, industria, filmografía y documentos*, Barcelona, Ariel Cine, 2002.
- GARCÍA RUIZ, José Luis: "Estados Unidos y la transformación general de las empresas españolas", *Cuadernos de Historia Contemporánea*, vol. 25 (2003), pp. 131-153.
- GIENOW-HECH, Jessica C.E.: "Shame on US? Academics, Cultural Transfer, and the Cold War – A Critical Review", *Diplomatic History*, vol. 24, nº 3 (verano 2000), pp. 465-494.
- GIENOW-HECHT, Jessica C.E. y SCHUMACHER, Frank (eds.): *The Return of Culture and Identity in IR Theory*, Londres, Lynne Rienner Publishers, 2002.
- GILMORE, R. William: *The American Foreign Policy-Making Process and the Development of a Post-World War II Spanish Policy, 1945-1953*, Pittsburg, Pittsburg University, 1967 (tesis doctoral inédita).

- GOMERY, Douglas: "Economic Struggle and Hollywood Imperialism: Europe Converts to Sound", *Yale French Studies*, nº 60 (1980), pp. 80-93.
- GONZÁLEZ, Teodoro: *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1981.
- GOUVISH, T.H, y TIRATSOO, Nick (eds.): *Missionaries and managers: American Influences on European Management Education, 1945-1960*, Manchester, Manchester University Press, 1998.
- GRIFFIS, Stanton G.: *Living in State*, Garden City, Double Day, 1952.
- GUBACK, Thomas: *The International Film Industry: Western Europe and American since 1945*, Bloomington, Indiana University Press, 1969.
- GUBACK, Thomas: "Les Investments américains dans l'industrie cinématographique européenne", *Cinéthique* (junio-febrero, 1970), pp. 33-40.
- GUBACK, Thomas: "Non-Market Factors in the International Distribution of American Films", en AUSTIN, B. A (ed.): *Current Research in Film: Audiences and Law*, t. 1, Norwood, Ablex Publishing, 1985, pp. 111-126.
- GUBERN, Román: *El cine sonoro en la República (1929-1936)*, Barcelona, Lumen, 1977.
- GUBERN, Román: *La Censura: función política y ordenamiento político bajo el franquismo (1936-1975)*, Barcelona, Península, 1981.
- GUBERN, Román: *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra, 1995.
- GUBERN, Román: *Proyector de Luna: la generación del 27 y el cine*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- GUBERN, Román y FONT, Doménec: *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*, Barcelona, Euros, 1975.
- GUDERZO, Massimiliano: *Madrid e l'arte della diplomazia. L'incognita spagnola nella seconda guerra mondiale*, Florencia, Manent, 1995.
- HALSTEAD, Charles R.: "Diligent Diplomat. Alexander W. Weddel as American Ambassador to Spain, 1939-1942", *The Virginia Magazine of History and Biography*, vol. 82, nº 1 (enero 1974), pp. 3-38.
- HALSTEAD, Charles R.: "Historians in Politics: Carlton J. Hayes as American Ambassador to Spain, 1942-1945", *Journal of Contemporary History*, vol. 10, nº 3 (1975), pp. 383-405.
- HAYES, Carlton H.: *Misión de guerra en España*, Ciudad de México, EPESA, 1946.
- HENDERSON, John W.: *The United States Information Agency*, Nueva York, Praeger, 1969.
- HERNÁNDEZ, Miguel A.: *Estado e Información. El NO-DO al servicio del estado unitario (1943-1945)*, Salamanca, Publicaciones Universidad Pontificia de Salamanca, 2003.
- HEREDERO, Carlos F.: *Las huellas del tiempo: cine español, 1951-1961*, Valencia, Filmoteca de la Generalitat Valenciana, 1993.
- HIGSON, Andrew y MALTBY, Richard (eds.): *Film Europe and Film America: Cinema Commerce and Cultural Exchange (1920-1930)*, Exeter, University of Exeter Press, 1999.
- HIXSON, Walter L.: *Parting the Curtain: Propaganda, Culture and the Cold War, 1945-1961*, Nueva York, St. Martin's Press, 1997.
- HOARE, Sir Samuel: *Ambassador on Special Mission*, Londres, Collins, 1946.
- HUBERT-LACOMBE, Patricia : "L'accueil des films américaines en France pendant la guerre froide (1946-1953)", *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, vol. 31 (1986), pp. 301-313.

- HUGHES, Emmet J.: *Report from Spain*, Nueva York, Henry Holt, 1946.
- IZOD, Jhon: *Hollywood and the Box Office, 1945-1986*, Hong Kong, Mac Millan Press, 1988.
- JARQUE, Arturo: <<Queremos esas bases>> *El acercamiento de Estados Unidos a la España de Franco*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998.
- JARVIE, Ian: "Dollars and Ideology: Will Hays' Economic Policy, 1922-1945", *Film History*, vol. 2, nº 3 (1988), pp. 207-221.
- JARVIE, Ian: *Hollywood's Overseas Campaign: The North Atlantic Movie Trade, 1920-1950*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992.
- JARVIE, Ian: "The Postwar Economic Foreign Policy of the American Film Industry", en ELLWOOD, David y KROES, Rob (eds.): *Hollywood in Europe: Experiences of a Cultural Hegemony*, Amsterdam, V.U. University Press, 1994, pp. 155-175.
- JEANCOLAS, Jean-Pierre: "L'arrangement: Blum Byrnes a l'épreuve des faits. Les relations (cinématographiques) franco-américaines de 1944 a 1948", *1895*, nº 13 (diciembre 1993), pp. 3-49.
- JEFFREYS-JONES, Rhodri: *Historia de los servicios secretos norteamericanos*, Barcelona, Paidós, 1ª edición en castellano, 2004 (1ª edición, 2002).
- KEOHANE, Robert O. y NYE, Joseph: *Power and Interdependence: World Politics in Transition*, Boston, Little Brown, 1977.
- KENNEDY, David M.: *The First World War and American Society*, Nueva York, Oxford University Press, 1980.
- KENNEDY, Liam y LUCAS, Scott: "Enduring Freedom: Public Diplomacy and U.S. Foreign Policy", *American Quarterly*, vol. 57 (2005), pp. 309-333.
- KIPPING, Matthias y BJARNAR, Ove (eds.): *The Americanization of European Business*, Londres y Nueva York, Routledge, 1998.
- KIPPING, Matthias y TIRATSOO, Nick (eds.): *Americanization in 20th Century Europe: Business, Culture, Politics*, vol. II, Lille, Université Charles-de-Gaulle, 2002.
- KOPPES, Clayton R. y BLACK, Gregory D.: "What to Show the World: The Office of War Information and Hollywood, 1942-1945", *Journal of American History*, vol. 64, nº 1 (junio 1977), pp. 87-105.
- KOPPES, Clayton R. y BLACK, Gregory D.: *Hollywood Goes to War: How Politics, Profits and Propaganda Shaped World War II Movies*, Nueva York, Columbia University Press, 1993.
- KROES, Rob: *If You've Seen One, You've Seen the Mall*, Urbana y Chicago, University of Illinois Press, 1996.
- KROES, Rob: "American Empire and Cultural Imperialism: A View from the Receiving End", *Diplomatic History*, vol. 23, nº 3 (verano 1999), pp. 463-477.
- KROES, Rob, RYDELL, Robert W. y BOSSCHER, Doeko F. J. (eds.): *Cultural Transmissions and Receptions. American mass culture in Europe*, V.U. University Press, Amsterdam 1993.
- KROES, Rob y WILTERDINK, Roby N. (eds.): *Within the U.S. Orbit: Small National Cultures vis-à-vis the United States*, Amsterdam, V.U. University Press, 1991.
- KUISEL, Richard: *Seducing the French. The Dilemma of Americanization*, Berkeley, Los Angeles, Londres, University of California Press, 1994.
- KUISEL, Richard: "Commentary: Americanization for Historians", *Diplomatic History*, vol. 24, nº 3 (verano 2000), pp. 509-515.
- LEÓN AGUINAGA, Pablo: "El cine norteamericano en España: las negociaciones para su importación, 1950-1955", *Hispania*, vol. LXVI, nº 222 (2006), pp. 293-334.

LEÓN AGUINAGA, Pablo: "El comercio cinematográfico como instrumento de la acción norteamericana en España durante la segunda guerra mundial", *Cuadernos de Historia Contemporánea*, vol. 28 (2006), pp. 303-322.

LEÓN AGUINAGA, Pablo: "¿Prietas las filas? La guerra administrativa por la gestión del comercio exterior cinematográfico, 1939-1959", en *VI Encuentro de Investigadores sobre el Franquismo*, Fundación Sindicalismo y Cultura de CC.OO-Aragón, Zaragoza (2006), pp. 576-590.

LEV, Peter: *The Euro-American Cinema*, Austin, Texas University Press, 1993.

LIEDTKE, Boris N.: *Embracing a Dictatorship. United States Relations with Spain, 1945-53*, Houndmills, Mac Millan Press, 1998.

LINDLEY, Ernest K. y WEINTAL, Edward: "How We Dealt with Spain", *Foreign Affairs*, vol. 190, nº 1135 (diciembre 1944), pp. 23-33.

LIOGIER, Hélène: "Censure et propagande cinématographique en Espagne (1939-1945)", *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, vol. 44, nº 3 (1997), pp. 436-456.

LIOGIER, Hélène: *Le cinéma français en Espagne (1939-1975)*, Grenoble, Université de Grenoble, 1997 (tesis doctoral inédita).

LIOGIER, Hélène: "Le cinéma français en Espagne (1939-1975)", *Relations Internationales*, nº 97 (primavera 1999), pp. 23-38.

LÓPEZ, Victoriano, GARCÍA CUEVAS, Antonio y MARTÍN, Miguel A.: *La industria de producción de películas en España*, Madrid, Secretaría General Técnica del Movimiento, 1955.

MALTBY, Richard: "The Cinema and the League of Nations", en HIGSON, Andrew y MALTBY, Richard (eds.): *Film Europe and Film America: Cinema Commerce and Cultural Exchange (1920-1930)*, Exeter, University of Exeter Press, 1999, pp. 82-116.

MALTBY, Richard y VASEY, Ruth: "The International Language Problem: European Reactions to Hollywood's Conversion to Sound", en ELLWOOD, David y KROES, Rob (eds.): *Hollywood in Europe: Experiences of a Cultural Hegemony*, Amsterdam, V.U. University Press, 1994, pp. 68-93.

MARQUINA, Antonio: *España en la política de seguridad occidental, 1939-1986*, Madrid, Ediciones Ejército, 1986.

MARTÍNEZ, Elena: "Sector exterior y crecimiento en la España autárquica", *Revista de Historia Económica*, año XIX, nº extraordinario (2001), pp. 229-250.

MAY, Lary: "Made for Export: Hollywood and the Creation of Cold War Americanism, 1940-1958", en BLAIR, John G. y WAGNLEITNER, Reinhold (eds.): *Empire: American Studies*, Tübingen, SPELL, 1997, pp. 91-121.

MAY, Lary: *The Big Tomorrow and the Politics of the American Way*, Chicago, Chicago University Press, 2000.

MIGUEL, Marta: "El cine de Hollywood y la censura franquista en la España de los 40: un cine bajo palio", en RABADÁN, Rosa (ed.): *Traducción y censura, inglés-español, 1939-1985*, 2000, pp. 61-85.

MITROVICH, Gregory: *Undermining the Kremlin. America's Strategy to Subvert the Soviet Bloc, 1947-1956*, Ithaca y Londres, Cornell University Press, 2000.

MOCK, James R. y LARSON, Cedric: *Words than Won the War, The Story of the Committee of Public Information*, Princeton, Princeton University Press, 1939.

MONCADA, Alberto: *España americanizada*, Madrid, Temas de Hoy, 1995.

MONTERO, Julio y PAZ, María A.: "Ir al cine en España en el primer tercio del siglo XX"

(Documento de trabajo).

MONTERO, José Antonio: *El despliegue de la potencia americana: las relaciones entre España y los Estados Unidos (1898-1930)*, Madrid, Universidad Complutense, 2006 (tesis doctoral inédita).

MONTERO, José Antonio: "Imágenes, ideología y propaganda. La labor del Comité de Información Pública en España (1917-1918)", *Hispania*, en prensa.

MORRIS, Brian C.: "Charles Chaplin's Tryst with Spain", *Journal of Contemporary History*, vol. 18 (1983), pp. 517-531.

MOYA, Eduardo: *El cine en España*, Madrid, Oficina de Estudios Económicos del Ministerio de Comercio, 1954.

MOYA, Eduardo: "En torno a la industria cinematográfica española", *Revista de Estudios Políticos*, vol. VII, n^{os} 2-3 (1956), pp. 21-117.

MUSCIO, Giuliana: "Invasion and Counterattack. Italian and American Film Relations in the Postwar Period", en MAY, Elaine, T. y WAGLEITNER, Reinhold (eds.): *Here, There and Everywhere*, Hanover, University Press of New England, 2000, pp. 116-131.

MYERS, James M.: *The Bureau of Motion Pictures: Its Influence on Film Content during World War II and the Reasons for its Failure*, Texan Christian University, 1998 (tesis doctoral inédita).

NINKOVICH, Frank: *The Diplomacy of Ideas. United States Foreign Policy and Cultural Relations*, Nueva York, Cambridge University Press, 1981.

NINKOVICH, Frank y BU, Liping (eds.): *The Cultural Turn: Essays in the History of U.S. Foreign Relations*, Chicago, Imprint Publications, 2001.

NIÑO, Antonio: "50 años de relaciones entre España y los Estados Unidos", *Cuadernos de Historia Contemporánea*, vol. 25 (2003), pp. 9-33.

NIÑO, Antonio: "Las relaciones culturales como punto de reencuentro hispano-estadounidense", en DELGADO, Lorenzo y ELIZALDE, M^a Dolores (eds.): *España y Estados Unidos en el siglo XX*, Madrid, CSIC, 2005, pp. 57-94.

NYE, Joseph S.: *Bound to Lead: the Changing Nature of American Power*, Nueva York, Basic Books, 1990.

NYE, Joseph S.: "Soft Power", *Foreign Policy*, vol. 80 (otoño 1990), pp. 153-171.

NYE, Joseph S.: *The Paradox of American Power: Why the Superpower Can't Go Alone*, Nueva York, Oxford University Press, 2002.

ORDAZ, María A.: "La imagen de España y el régimen de Franco a través de la prensa anglosajona de Estados Unidos entre 1945 y 1950", en TUSELL, Javier: *El régimen de Franco (1936-1975). Política y relaciones exteriores*, Madrid, UNED, 1993, t. II, pp. 415-427.

OSGOOD, Kenneth: *Total Cold War: Eisenhower's Secret Propaganda Battle at Home and Abroad*, Lawrence, University Press of Kansas, 2006.

PARDO, Rosa: "La política exterior española en América Latina durante la II Guerra Mundial", *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea*, n^o 7 (1994), pp. 205-230.

PARDO, Rosa: *¡Con Franco hacia el imperio! La política española en América Latina, (1939-1945)*, Madrid, UNED, 1995.

PARDO, Rosa: "La política norteamericana", *Ayer*, n^o 49 (2003), pp. 13-54.

PAZ, María A.: "La propaganda francesa en España, 1940-1944", *Mélanges de la Casa Velázquez*, vol. XXXI, n^o 3 (1995), pp. 219-247.

PAZ, María A. y MONTERO, Julio: "German Films on the Spanish Market Before, During and After the Civil War", en VANDE WINKEL, R. and WELCH, D. (ed.): *Cinema and the Swástica*, Londres, Palgrave, 2007, pp. 253-264.

PELLS, Richard: *Not Like Us. How Europeans Have Loved, Hated, and Transformed American Culture since World War II*, Nueva York, Basic Books, 1997.

PELLS, Richard: "Commentary: Who's Afraid of Steven Spielberg?", *Diplomatic History*, vol. 24, nº 3 (verano 2000), pp. 495-502.

PIZARROSO, Alejandro: "El cine norteamericano en España: información y propaganda", *REDEN*, nº 7 (1994), pp. 121-155.

PIZARROSO, Alejandro et al: *Propaganda en guerra*, Salamanca, Consorcio Salamanca 2002, 2002.

PORTERO, Florentino: *Franco aislado. La cuestión española (1945-1950)*, Madrid, Aguilar, 1989.

POZO, Santiago: *La industria del cine en España*, Barcelona, Anthropos, 1983.

PUIG, Núria: "La ayuda económica de Estados Unidos y la *americanización* de los empresarios españoles", en DELGADO, Lorenzo y ELIZALDE, M^a Dolores (eds.): *España y Estados Unidos en el siglo XX*, Madrid, CSIC, 2005, pp. 181-206.

PUIG, Núria y ÁLVARO, Adoración: "La Guerra Fría y los empresarios españoles: 1950-1975", *Revista de Historia Económica*, nº 2, 1 (2004), pp. 385-424.

PUIG, Núria y ÁLVARO, Adoración: "Estados Unidos y la modernización de los empresarios españoles: un estudio preliminar", *Historia del Presente*, vol. 1 (2002), pp. 8-29.

PUTTNAM, David y WATSON, Neil: *The Undeclared War: the Struggle for Control of the World's Film Industry*, Londres, Harper Collins, 1997.

QUENARDEL, Anne L.: *L'intervention de l'INI dans l'industrie cinématographique espagnole 1946-52*, París, Université Paris IV, 2000 (maîtrise d'Histoire).

QUESSARD-SALVAING, Maud: "Les administrations présidentielles et la diplomatie publique pendant la guerre froide: paradoxes et controverses autour de l'Agence d'Information des Etats-Unis", comunicación presentada al Colloque de l'Observatoire de la Politique Étrangère Américaine, Universidad de Paris III, París, 19-20/I/2007, en prensa.

READ, William H.: *America's Mass Media Merchants*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1976.

REY GARCÍA, Marta: *Stars for Spain, La Guerra Civil español en Estados Unidos*, La Coruña, Ediciones do Barrio, 1997.

REYNOLDS, David (ed.): *The Origins of the Cold War in Europe, International Perspectives*, Londres, Yale University Press, 1994.

RIO CISNEROS, Agustín del: *Viraje político español durante la segunda guerra mundial, 1942-1945: réplica al cerco internacional*, Madrid, Editorial del Movimiento, 1965.

RODRÍGUEZ, Saturnino: *El No-Do. Catecismo social de una época*, Madrid, Editorial Complutense, 1999.

ROMEISER, Jhon B.: "The Spanish Civil War and Fox Movietones", en VERNON, Kathleen M. (ed.): *The Spanish Civil War and the Visual Arts*, Ithaca (NY), Cornell University Press, 1990, pp. 71-77.

ROSENBERG, Emily: *Spreading the American Dream: American Economic and Cultural Expansion 1890-1945*, New York, Hill & Wang, 1982.

ROSENBERG, Emily: *Financial Missionaries of the World: the Politics and Culture of Dollar Diplomacy, 1900-1930*, Cambridge, Harvard University Press, 1999.

ROSENBERG, Emily: "Irresistible US", *Passport*, abril 2007, versión electrónica.

ROSENDORF, Neal M.: *The Life and Times of Samuel Bronston, Builder of Hollywood in Madrid: A Study in the International Scope and Influence of American Popular Culture*, Harvard University, 2000 (tesis doctoral inédita).

ROSENDORF, Neal M.: "Be el Caudillo's Guest: The Franco Regime Quest for Rehabilitation and Dollars after World War II via the Promotion of U.S. Tourism to Spain", *Diplomatic History*, vol. 30, nº 1 (junio 2006), pp. 367-407.

RUIZ, Miguel A. y GRACIA, Jordi: *La España de Franco (1939-1975)*, Madrid, Síntesis, 2001.

SALA, Ramón: *El cine en la España republicana durante la guerra civil, 1936-39*, Bilbao, Mensajero y Filmoteca Española, 1993.

SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente y TRANCHE, Rafael: *No-Do. El tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra y Filmoteca Española, 2001.

SÁNZ DE SOTO, Eduardo: "Hollywood y la Guerra Civil española", *Revista de Occidente*, nº 53 (1985), pp. 33-46.

SAUNDERS, Frances S.: *Who Paid the Piper. The CIA and the Cold War*, Granta Books, Londres, 1999.

SCHULMAN, Holly C.: *The Voice of America: Propaganda and Democracy, 1941-1945*, Madison, University of Wisconsin Press, 1981.

SCHWENK, Melinda: "Reforming the Negative through History: The U.S. Information Agency and the 1957 Little Rock Integration Crisis", *Journal of Communications Inquiry*, vol. 23, nº 3 (1999), pp. 288-306.

SEGRAVE, Kerry: *American Films Abroad. Hollywood's Domination of the World's Screens from the 1890s to the Present*, Jefferson, McFarland, 1997.

SENARCLENS, Pierre de: *De Yalta au rideau de fer: les grandes puissances et les origines de la guerre froide*, Paris, Berg, 1993.

SHULZE, Ingrid: "Éxitos y fracasos de la propaganda alemana en España", *Mélanges de la Casa Velázquez*, vol. XXXI, nº 3 (1995), pp. 197-217.

SIMPSON, Christopher: *Science of Coercion. Communication, Research & Political Warfare 1945-1960*, Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 1994.

SKLAR, Robert: *Movie Made America: A Cultural History of American Movies*, Nueva York, Vintage, 1975.

STARTT, James D.: "American Film Propaganda in Revolutionary Russia", *Prologue*, vol. XXX, nº 3 (Otoño 1998), pp. 166-179.

STOKES, Melvyn y MALTBY, Richard (eds.): *Hollywood Abroad. Audiences and Cultural Exchange*, Londres, British Film Institute Press, 2005.

SWANN, Paul: "Hollywood in Britain: The Postwar Embargo on Exporting Feature Films to Britain", en AUSTIN, B. A. (ed.): *Current Research in Film: Audiences, Economics and Law*, t.3, Norwood, Ablex Publishing, 1987, pp. 105-120.

SWANN, Paul: "The Little State Department: Hollywood and the State Department in the Postwar World", *American Studies International*, vol. XXIX, nº 1 (abril 1991), pp. 2-19.

TACCONI, Sandro: "Acuerdos y convenios de España con los EEUU", *Revista de Economía*, 8 (1955), pp. 601-635.

TASCÓN, Julio: "Capital internacional antes de la 'internacionalización del capital' en España", 1936-1959", en SÁNCHEZ, Glicerio y TASCÓN, Julio: *Los empresarios de Franco. Política y economía en España, 1936-1975*, Barcelona, Crítica, 2003, pp. 281-306.

TASCÓN, Julio: "La red yanqui desde los años treinta hasta los años del "milagro", en TASCÓN, Julio (dir.) *Redes de empresas en España, 1936-1959*, Madrid, LID Editorial Empresarial, 2005, pp. 137-154.

THOMÁS, Joan M.: *Roosevelt y Franco durante la Segunda Guerra Mundial. Vol. I: de la guerra civil española a Pearl Harbor*, Barcelona, Edhasa, 2007.

THOMPSON, Charles: *Overseas Information Programs of the United States*, Washington D.C., The Brookings Institution, 1948.

THOMPSON, Kristin: *Exporting Entertainment. America in the World Market, 1907-34*, Londres, British Film Institute Press, 1985.

THOMPSON, Kristin: "The Rise and Fall of Film Europe", en HIGSON, Andrew y MALTBY, Richard (eds.): *Film Europe and Film America: Cinema Commerce and Cultural Exchange (1920-1930)*, Exeter, University of Exeter Press, 1999, pp. 56-81.

TOMLINSON, John: *Cultural Imperialism. A Critical Introduction*, Baltimore, The John Hopkins University Press, 1991.

TRUMBOUR, John: *Selling Hollywood to the World. U.S. and European Struggles for the Mastery of the Global Film Industry, 1920-1950*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

TUCH, Hans N.: *Communicating with the World: U.S. Public Diplomacy Overseas*, Nueva York, St. Martin's Press, 1990.

TUNSTALL, Jeremy: *The Media Are American*, Londres, Constable, 1977.

TUSELL, Javier: *Franco, España y la Segunda Guerra Mundial. Entre el Eje y la Neutralidad*, Madrid, Temas de Hoy, 1995

ULFF-MØLLER, Jens: *Hollywood's Film War with France: Film-Trade Diplomacy and the Emergence of the French Quota Policy*, Rochester, University of Rochester Press, 2001.

URÍA, Jorge: *Una historia social del ocio. Asturias, 1898-1914*, Madrid, UGT, 1996.

VALLÉS, Antonio: *Historia de la política de fomento del cine español*, Valencia, IVAC/La Filmoteca, 1992.

VASEY, Ruth: *The World According to Hollywood, 1918-1939*, Exeter, University of Exeter Press, 1997.

VANDE WINKEL, R. and WELCH, D: (eds.): *Cinema and the Swástica*, Londres, Palgrave, 2007.

VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel: *La penetración americana en España*, Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1974.

VINCENDEAU, Ginette: "Hollywood Babel. The Coming of Sound and the Multiple-Language Version", en HIGSON, Andrew y MALTBY, Richard (eds.): *Film Europe and Film America: Cinema Commerce and Cultural Exchange (1920-1930)*, Exeter, University of Exeter Press, 1999, pp. 207-224.

VIÑAS, ÁNGEL, et al: *Política comercial exterior de España (1931-1975)*, Madrid, Banco Exterior de España, 1979.

VIÑAS, Ángel: "La administración de la política económica exterior en España, 1936-79", *Cuadernos Económicos de ICE*, nº 13 (1980), pp. 159-247.

VIÑAS, Ángel: *Los pactos secretos de Franco con Estados Unidos: bases, ayuda económica, recortes de soberanía*, Barcelona, Grijalbo, 1981.

VIÑAS, Ángel: *En las garras del águila. Los pactos con Estados Unidos, de Francisco Franco a Felipe González (1945-1995)*, Barcelona, Crítica, 2003

VIZCAINO CASAS, Fernando: *Derecho cinematográfico español*, Madrid, García Enciso, 1952.

WINKLER, Allan M.: *The Politics of Propaganda. The Office of War Information*, New Haven y Londres, Yale University Press, 1978.

WAGNLEITNER, Reinhold: *Coca-Colonization and the Cold War: The Cultural Mission of the United States in Austria after the Cold War*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1994.

WAGNLEITNER, Reinhold: "American Cultural Diplomacy, The Cinema and the Cold War in Europe", en ELLWOOD, David y KROES, Rob (eds.): *Hollywood in Europe: Experiences of a Cultural Hegemony*, Amsterdam, VU University Press, 1994, pp. 197-212.

WANGER, Walter: "120.000 American Ambassadors", *Foreign Affaires*, vol. 18, nºs 1-4 (1939/1940), pp. 45-59.

WANROOIJ, Bruno P. F.: "Dollars and Decency: Italian Catholics and Hollywood, 1945-1960", en ELLWOOD, David y KROES, Rob (eds.): *Hollywood in Europe: Experiences of a Cultural Hegemony*, Amsterdam, V.U. University Press, 1994, pp. 247-265.

WHITFIELD, Stephen J.: *The Culture of the Cold War*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1996.

WILLET, Ralph: *The Americanization of Germany, 1945-1949*, Nueva York, Routledge, 1989.

WOLL, Allen L.: *The Latin Image in American Film*, Los Angeles, UCLA Latin American Center Publications, 1977.

WOLPER, Greg: "Wilsonian Public Diplomacy: The Committee on Public Information in Spain", *Diplomatic History*, vol. XVII, nº1, (Invierno 1993), pp. 17-34.

ZEILER, Thomas W: *Free Trade, Free World: the Advent of GATT*, Wilmington, University of North Carolina Press, 1999.

ZEITLIN, Jonathan y HERRIGEL, Gary (dirs.): *Americanization and its Limits. Reworking US Technology and Management in Post-War Europe and Japan*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

"The Non-Theatrical Motion Picture Program Abroad", *The Department of State Bulletin* (18/IX/1943), pp. 197-200.

RECURSOS WEB

<http://www.archives.gov/>

<http://www.bnf.fr/>

http://www.boe.es/g/es/bases_datos/gazeta.php/

http://www.cobbles.com/simpp_archive/

<http://www.csic.es/>

<http://www.fas.org/>

<http://www.fiapf.org/>

<http://www.imdb.com/>

<http://www.loc.gov/>

<http://www.marshallfilms.org/>

<http://www.mcu.es/cine/>

<http://www.mpaa.org/>

<http://www.oscars.org/mhl/>

<http://www.rebiun.crue.org/>

<http://www.sansebastianfestival.com/>

<http://www.shafr.org/>

<http://www.state.gov/r/pa/ho/frus/>

<http://www.trumanlibrary.org/publicpapers/>

<http://www.uscpublicdiplomacy.com/>